Art. B.
T.

31761 096162078

Leben und Werke des Bildhauers Friedrich Theiler aus Ebermannstadt.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders Universität Erlangen

vorgelegt von

Konrad Kupfer
aus Thurn bei Forchheim.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Juli 1914.

Erlangen 1916.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

LIBRARY
NOV 30 1924
UNIVERSITY OF TORONTO

17

Dekan: Herr Professor Dr. Falckenberg.
Referent: Herr Professor Dr. Haack.

Vorliegende Arbeit wird in erweiterter Form, mit Bildertafeln versehen, als Heft 6 der „Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte", hgg. von Friedrich Haack im Verlag von Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung Erlangen erscheinen. Diese Buchausgabe enthält noch einleitende Kapitel über die Bamberger Barockplastik sowie die Bamberger Bildhauerfamilie Mutschelle und würdigt in einem Schlußteil und Anhang verschiedene Lokalmeister und Kunstwerke, die zu Theiler in Beziehung stehen.

Inhalt.

	Seite
Quellen und Literatur	IV
Lebensgeschichte Friedrich Theilers	1
Arbeiten Theilers in Martin Mutschelles Werkstatt	27
Die Nebenaltäre in Kirchehrenbach	28
Die Madonna in der Nebenkapelle von St. Gangolph	34
Das Denkmal des Fürstbischofs von Seinsheim	35
Der Sebastian bei St. Gangolph	42
Das Denkmal des Dompropsts von Frankenstein	52
Selbständige Werke	57
Das steinerne Kreuz zu Eggolsheim	57
Die Werke in Forchheim	60
Der Kruzifixus zu Hausen	67
Die Werke in Ebermannstadt und Breitenbach	80
Die Niedermirsberger Werke	90
Die Nebenaltäre in Pretzfeld	104
Das Kreuz in Kirchehrenbach	118
Die Pietà in der Kirche zu Strullendorf	119
Das Altärchen in der Kapelle am Weg nach Reuth	120
Die Werke in Schönfeld	125
Kanzel und Altäre zu Kirchschletten	127
St. Wendelin und St. Notburga in Drosendorf	135
Das Marienbild zu Eggolsheim	139
Die kleine Kreuzigungsgruppe in Neuburg a. D.	140
Verstreute einzelne Werke	142
Verschollene Arbeiten	146

Quellen und Literatur.

Urkunden.

I. Pfarrarchiv St. Gangolph Bamberg.

1) Tauf-, Verehelichungs- und Sterberegister Bd. I—III: 1645/1706; 1707/1745; 1745/1808; von da ab getrennt:
2) Taufregister Bd. IV: 1808—1841;
3) Sterberegister Bd. IV: 1806—1841.

II. Pfarrarchiv St. Martin Bamberg.

Taufmatrikel 1736—1760.

III. Diözesanarchiv Bamberg.

1) Akt Kirchehrenbach IV, Bauwesen Fol. 59. Kirchehrenbach II, Ältere Akten.
2) Akt Pretzfeld, Bauwesen Fol. 39.
3) Bericht des Definitors und Pfarrers Baumgärtner in Kleukheim v. 9. Juli 1793.

IV. Archiv des Historischen Vereins Bamberg.

Ein Akt in Pappdeckel geheftet; bezeichnet: „Urkunden (Handschriften) Nro 2246, gekauft 1863 Ex Bibliotheca Martini Jos. de Reider (Mutschelles Bildhauer-Arbeiten i. J. 1786). Kast. I. Abt. A 141".

V. Kgl. Bibliothek Bamberg.

1) Einzelnes Blatt: Msc. misc. $\frac{1}{2}^{7}$, Conto von B. Mutschelle.
2) Helleriana: a) I. H. Msc. art. 61, Verzeichniß der Plastischen Denkmäler in dem Kgl. Landgerichte Vorchheim.

b) I. H. Msc. art. 101, Notizen über Bamberger Künstler und Handwerker, gesammelt von Jos. Heller.

VI. Kgl. Kreisarchiv Bamberg.

1) Hof-Kammer-Zahl-Amts-Rechnung. Rep. 41. Verz. I. N. 1. 1750—1783.
2) Domkapitelsches Rezeßbuch 59 Fol. 81; 107 Fol. 77; 112 Fol. 58 ff.
3) Decreta 17, Fol. 434.
4) Sanct Gangolpher Probstey-Rechnung 1753; dazu Schein Nr. 134; 136 (Rep. 41. Verz. VI. Nr. 25).
5) Copia Extractus aus dem Gotteshauß Manual de anno 1741; Rep. 149. Bd. 15.
6) Bamberger Pfarreiakten, Gößweinstein 363; Bericht des Pfarrers A. P. Vogl zu Gößweinstein vom 13. Febr. 1763.

VII. Pfarrarchiv Ebermannstadt.

1) Catalogus Baptizatorum, Copulatorum, Mortuorum Bd. II—III: 1716/1778; 1778/1808; dann getrennt:
2) Catalogus Defunctorum Bd. IV seit 1808.
3) Inventar der Pfarrei Ebermannstadt, angefertigt von Pfarrer Zwingmann 1883; einzelnes Blatt.
4) Niedermirsberger Pfarrmatrikel 1779—1808.

VIII. Pfarrarchiv Niedermirsberg.

Gutachten des K. Kustos Dr. R. Hoffmann über die Kirche zu Niedermirsberg (Abschrift; Original beim K. Bez.-A. Ebermannstadt).

IX. Pfarrarchiv Pretzfeld.

1) Pretzfelder Pfarrbuch, zusammengestellt nach den Urkunden und Akten der Pfarrei-Registratur, des Erzbischöflichen Ordinariats und des Kgl. Archivs; dann nach unvordenklicher Praxis und mündlichen zuverlässigen Überlieferungen durch J. J. Dietl; vollendet 1841.

2) Chronik oder Geschichte der Pfarrei Pretzfeld, verfaßt von Johann Justin Dietl, ehemaligen Cooperator in Pretzfeld; als Abschrift genommen und vermehrt von Joseph Wermter, Cooperator in Pretzfeld 1848; fortgeführt von Pfarrer Heßdörfer 1855. (Das Original des von Dietl verfaßten Teiles beim Histor. Verein Bamberg.)

3) Einzelnes Blatt bez. „Nro 34 Decretum Bamberg 27. März 1790".

X. Pfarrarchiv Kirchehrenbach.

Kirchehrenbacher Gotteshausrechnungen von Martini 1771 bis wiederumb dahin 1772; ebenso 1772/73; 1775/76; 1777/78; auf dem Boden des Pfarrhauses, Fach III, Reihe 3.

XI. Pfarrarchiv Hausen.

1) Ein Akt „Gotteshaus Hausen, älteste Urkunden darüber"; Fach III, Reihe 4, Fasc. 8.

2) Belege für die Gotteshausrechnung auf 1822; Fach I [ohne Signatur].

3) Ein Akt „Volksmission 1869"; Fach VI, Reihe 3, Fasc. I.

4) Inventar von 1874; gefertigt von Pfarrer Fleischmann.

5) „Ausgaben für das Jahr 1891"; [ohne Signatur].

XII. Pfarrarchiv Forchheim.

1) Ein Akt „Die Restauration des Apostelaltars"; Fach XX, Nr. 1.

2) „ „ „Kunstgegenstände betreffend"; Fach XXVIII, Nr. 1.

3) „ „ „Die Restauration der altertümlichen Gemälde in der Pfarr- und Spitalkirche"; Fach XXVIII, Nr. 3.

4) „ „ „Die bessere Aufbewahrung des Bildhauerwerks außerhalb der hiesigen Pfarrkirche 2c." Fach XXVIII, Nr. 4.

5) „ „ „Baulichkeiten und Gottesdienst im Kloster der Franziskaner Fach XI. Nr. 1.

XIII. Städtisches Archiv Forchheim.

Ein Akt „Bauwesen"; Fach XLVIII, Nr. 42.

XIV. Pfarrarchiv Wiesenthau.

Einzelnes Blatt über die Erneuerung des Ölbergs v. J. 1869 [ohne Signatur].

XV. Akten der Kirchenverwaltung zu Burk.

Rechnung deß Würdigen Gotteshauß zu Burck Von St. Veits-Tag 1770 usque 1771 Inclusive.

XVI. Pfarrarchiv Schönfeld.

Pfarrbuch, Pfarrerverzeichnis Nr. 13.

XVII. Im Besitz des Herrn Andreas Ditterich Forchheim.

1) Vier Briefe Friedrich Theilers an Adam Friedrich Ditterich [a. d. Jahren 1820—21].

2) Eine größere Anzahl signierter und nicht signierter Handzeichnungen Fr. Theilers, A. Fr. Ditterichs und anderer Künstler.

Ortsgeschichtliche Literatur[1]).

Altfränkische Bilder, hgg. v. Th. Henner; Würzburg Jahrg. 1902. 1903. 1907. 1908.

Bambergischer Stadt- u. Landkalender auf d. Jahr 1797; Bamberg 1797. Darin: Nachrichten von Bambergischen Künstlern u. s. w. [Nach Schneidawinds Angaben von dem Hof- u. Kammer-Fourier Joh. Phil. Ant. Zink].

Bamberg und seine Umgebungen; Bamberg 1834; ohne Verfassernamen [J. H. Jäck].

Bamberger Volksblatt 40. Jahrg. Nr. v. 27. Febr. u. 2. Sept. 1912.

Bayerischer Kurier Nr. 46; 1912.

Bayerland Das; Jahrgang II. XXI. XXII. XXIV. XXVI. München 1891—1915.

Brand, B.: Führer durch den Dom zu Würzburg; Würzburg 1907.

Brückner, Karl: Geschichte der Burg, Wallfahrt, Pfarrei und Marktgemeinde Gößweinstein; Ebermannstadt 1906.

Dürrwächter, Anton: Franken und die Schönborn; 69. Jahresbericht d. Hist. Vereins Bamberg 1911.

Eichstätts Kunst, geschildert von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, F. X. Thurnhofer; München 1901.

Eisenmann, Joseph Anton: Geographische Beschreibung des Erzbisthums Bamberg ꝛc.; Bamberg 1833.

Festschrift aus Anlaß d. Besuches d. Stadt Forchheim durch Prinz Ludwig v. Bayern; Forchheim 1912.

Göbl, S.: Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild; Würzburg 1896.

---

1) Darunter begreife ich (in etwas weiterem Sinne) die für unsere Denkmale vor allem in Betracht kommende fränkische Literatur; genaue Grenzen lassen sich natürlich nicht immer ziehen.

Gückel, Martin: Führer durch Forchheim u. Umgebung; Forchheim [um 1908].

Heller, Joseph: Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg; Nürnberg 1827.

— Muggendorf und seine Umgebungen oder die Fränkische Schweiz; Bamberg [1829].

— Taschenbuch von Bamberg 2c.; Bamberg 1831.

— Baugeschichte der oberen Brücke und des Rathauses zu Bamberg; 2. Jahresbericht des Histor. Vereins; Bamberg 1848.

Heß, Wilhelm: Johann Georg Neßtfell; Straßburg 1908.

Heßdörfer, B. A.: Der Dom von Würzburg und seine Denkmäler; Würzburg 1907.

Hochfürstlich-Bambergische Wöchentliche Frag- und Anzeige Nachrichten von 1780, Nr. 18.

Hofmann, Friedr. H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie; Straßburg 1901.

— Bayreuth und seine Kunstdenkmale; München 1902.

Jäck, Joachim Heinrich[1]): Pantheon der Litteraten und Künstler Bambergs; Bamberg im Komptoir der Zeitung 1812; im Untertitel: Im Komptoir des Fränkischen Merkurs. Erlangen in der Palmischen Buchhandlung 1812[2]).

— Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs. Erste Fortsetzung A—J; Erlangen bei Palm u. Enke 1821; Untertitel: Leben und Werke der Künstler Bambergs in Verbindung mit Joseph Heller und Martin v. Reider beschrieben von J. H. Jäck. Erster Theil A—J; Erlangen bei Palm u. Enke 1821. Abkürzung: Jäck' Pantheon 1821.

---

1) Ich verzeichne diese Schriften Jäcks recht genau; denn bei der großen Ähnlichkeit der Titel und des Inhalts kommen, wie ich beobachtet, nicht selten Verwechslungen vor; Jäcks eigene Verweise sind zu allgemein. Man beachte vor allem das Erscheinungsjahr!

2) Eine außerordentliche Wochenbeilage, i. d. Jahren 1811—1815 erschienen; enthält nur „Litteraten" (Gelehrte und Schriftsteller), keine bildenden Künstler.

— Dasselbe; Zweite Fortsetzung J—Z; Bamberg, in Kommission bei C. C. Dresch 1825[1]); Untertitel analog der 1. Fortsetzung; Abk Jäck, Pantheon 1825.

— Zweites Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs vom XI. Jrh. bis 1843; Bamberg 1843; gedruckt auf Kosten des Verfassers und zu haben für die Bewohner der Umgebung Bambergs auf der öffentlichen Bibliothek[2]). Abk. Jäck, Pantheon 1843.

— Zweites Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs vom XI. Jrh. bis 1844; Zweiter im nämlichen Jahre sehr vermehrter und verbesserter Abdruck; Bamberg 1844; gedruckt auf Kosten des Verfassers in Kommission bei Fr. Züberlein[2]). Abk. Jäck, Pantheon 1844.

— Bambergische Jahrbücher v. J. 741—1829; Bamberg 1829.

Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg, hgg. von H. E. v. Berlepsch u. Fr. Weyßer; Bamberg 1891.

Knapp, Fritz: Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer; Würzburg 1911.

v. Kreß, Georg: Gründlach und seine Besitzer; Nürnberg 1889.

Landgraf, M.: Der Dom zu Bamberg mit seinen Denkmälern ꝛc.; Bamberg 1836.

Leist, Friedrich: Bamberg, ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung 3. Aufl. Bamberg 1889.

Leitschuh, Friedrich: Franz Ludwig von Erthal, ein Charakterbild; Bamberg 1894.

Leitschuh, Franz Friedrich: Georg III., Schenk von Limpurg, der Bischof von Bamberg in Goethes „Götz von Berlichingen"; Bamberg 1888.

— Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV.—XVI. Jrh.; Freiburg 1912.

---

1) Beide Teile gehören zusammen und sind auch meist zusammengebunden, aber eigens paginiert; auch Erscheinungsort u. -jahr sind verschieden.

2) Diese beiden Ausgaben (Ergänzungen des Pantheons von 1821 u. 1825) zeigen doch erhebliche Unterschiede; die Veröffentlichung von 1844 hat noch einmal einen kurzen Anhang.

— Würzburg (Berühmte Kunststätten Bd. 54); Leipzig 1911.
— Bamberg (Berühmte Kunststätten Bd. 63); Leipzig 1914.
Lempertz, Heinr. G.: Johann Peter Alexander Wagner, ein Beitrag z. Geschichte d. deutschen Plastik des XVIII. Jrh.; Köln 1904.
Leygeber, Hans: Forchheimer Klosterbilder; Forchheim [um 1908].
Looshorn, Johann: Geschichte des Bistums Bamberg VII. Bd. Bamberg 1907—1910.
Marschalk von Ostheim, E.: Die Fürstbischöflichen Grabdenkmäler in der St. Michaelskirche in Bamberg; Bamberg 1891.
Mitius, Otto: Die Landschaft auf Dürers Eisenradierung „Die große Kanone" (Mitt. a. d. Germ. Nat. Museum; Nürnberg 1911).
v. Murr, Christoph Gottlieb: Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg; Nürnberg 1799.
Pfister, Michael: Der Dom zu Bamberg vor der Restauration (1828—1837) 4 S. u. 1 Grundriß; Bamberg 1893.
— Der Dom zu Bamberg; Bamberg 1896.
— Geschichte der Restauration der Domkirche zu Bamberg 1828—1844 u. Anhang dazu: Restaurationsarbeiten 1648—1653; Bamberg 1896.
Riehl, Berthold: Bamberg als Hauptstadt der Baukunst in Bayern (Beilage z. Allgem. Zeitung; München 1886, Nr. 216).
Schneidawind, F. A.: Data zu einer Bambergischen Gelehrten- und Künstlergeschichte (im Journal von und für Deutschland 7. Jahrg. 3. Stück 1790 [ohne Erscheinungsort].
— Versuch einer statist. Beschreibung des Kaiserl. Hochstifts Bamberg; Bamberg 1797.
Schneider, Peter und Ament, Wilhelm: Bamberg, die fränkische Kaiser- und Bischofsstadt; Bamberg 1912[1]).
Schrötter, Georg: Die Nürnberger Malerakademie u. Zeichenschule; Würzburg 1908.
Schulz, Fritz Traugott: Die St. Georgenkirche in Kraftshof; Straßburg 1909.

1) Ich zitiere nur Schneider, der den Text bearbeitete.

Schulz, Fritz Traugott: Hans Werner, Ein Beitrag z. Geschichte d. Plastik d. deutschen Spätrenaissance (Mitteilungen a. d. Germ. Nat. Museum; Nürnberg 1909).

Schuster, Anton: Alt-Bamberg, Jahrgang II. III. IV. IX.; Bamberg 1898—1907.

Schwab, M. B.: Stadt Scheinfeld im ehemaligen Fürstentum Schwarzenberg; Scheinfeld 1912.

Stamminger, J. B.: Würzburgs Kunstleben im 18. Jrh.; Würzburg 1893.

Streit, Franz: Die St. Martinskirche in Forchheim; Forchheim [um 1889].

Tagblatt der Stadt Bamberg v. J. 1856. Nr. 155 (darin eine Würdigung Theilers von A. Fr. Ditterich).

Wachter, Friedr.: Die Pfarrkirche Drosendorf II. Inneres der Kirche; Bamberg 1903.

— General-Personal-Schematismus der Erzdiözese Bamberg 1007—1907; Bamberg 1908.

Weigmann, Otto Albert: Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jrh., ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer; Straßburg 1902.

Allgemeine Literatur.

Allgemeine Deutsche Biographie; Leipzig seit 1875.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums; Nürnberg Jahrg. 1910—1911.

Atz, Karl: Die christliche Kunst in Wort und Bild 2c. Regensburg 1899.

Bavaria 3. Bd. 1. Abt. Darin: Geschichts- und Kunstdenkmale von J. Sighart; München 1864.

Bergner, Heinrich: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland; Leipzig 1905.

v. Bezold, Georg: Beiträge zur Geschichte des Bildnisses (Mitteilungen a. d. Germ. Nat. Museum Nürnberg 1909).

Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko; Leipzig 1914.

Bode, Wilhelm: Geschichte der Deutschen Plastik (Grotesche Geschichte d. deutsch. Kunst); Berlin 1887.

— Die italienische Plastik (Handbücher d. K. Museen z. Berlin). 5. Aufl. Berlin 1911.

v. Boehn, Max: Guido Reni; Bielefeld u. Leipzig 1910.

— Lorenzo Bernini ebda. 1912.

Brandt, Paul: Sehen und Erkennen; Leipzig [1910].

Brückner, Alex.: Katharina II. (Onckens Allgemeine Geschichte); Berlin 1883.

Bucher, Bruno: Geschichte der technischen Künste 3. Bd. Stuttgart 1893.

Christliche Kunst Die, Jahrg. VIII. X. XI. München 1912—1915.

Dehio, G. und v. Bezold, G.: Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst (18. Jahrh.) Berlin seit 1905.

Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Bd. 1. 3. 4; Berlin 1914. 1908. 1911.

Deutsche Gaue, Kaufbeuren seit 1900.

Doeberl, Michael: Entwickelungsgeschichte Bayerns 2. Bd. München 1912.

Frimmel, Th.: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes; (Mitteilungen der K. K. Zentralkommission z. Erforschung u. Erhaltung d. Kunst- u. histor. Denkmale N. F. Wien 1887—1890.

Fueßli, J. R.: Allgemeines Künstlerlexikon. 2. Ausg. Zürich 1779.

Furtwängler, A. u. Urlichs, H. L.: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur; München 3. Aufl. [1911].

Genewein, Anton: Vom Romanischen bis zum Empire II. Teil, die Stile der Neuzeit; Leipzig [1911].

Götz, Wilh.: Geographisch-histor. Handbuch von Bayern 2. Bd. München 1898.

Grabar, Igor: Zwei Jahrhunderte russischer Kunst (Zeitschrift f. bildende Kunst N. F. XVIII). Leipzig 1907.

v. Graevenitz, G.: Deutsche in Rom; Leipzig 1902.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassizismus. II. 2. Deutschland; Stuttgart 1889.

v. Hadeln, Detlev: Die wichtigsten Darstellungsformen d. hl. Sebastian i. d. ital. Malerei bis z. Ausgange des Quattrocento; Straßburg 1906.

Haendcke, B.: Studien z. Geschichte d. spanischen Plastik; Straßb. 1900.

Hettner, Hermann: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert 2. Buch. Braunschweig 1872.

Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst; Straßburg 1908.

Hildebrandt, Edmund: Leben, Werke u. Schriften des Bildhauers E. M. Falconet (1716—1791); Straßburg 1908.

Hohn, Karl Friedr.: Atlas von Bayern ꝛc.; Nürnberg 1840.

Jäger, Carl: Schwäbisches Städtewesen des Mittelalters 1. Bd. Stuttgart u. Heilbronn 1831.

Jessen, Peter: Haus und Wohnung in alter Zeit; (in: Kunst auf d. Lande hgg. v. H. Sohnrey); Bielefeld u. Leipzig 1905.

Justi, Karl: Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen; Leipzig 1866—1872.

— Diego Velazquez und sein Jahrhundert; Bonn 1888.

Kilian, Philipp Andreas: Picturae chalcographicae Historiam Veteris Testamenti A Mose ad Prophetas celeberrimorum artificum manu delineantes aere expressae; Augsburg [2. Hälfte d. 18. Jahrh.].

Klemm, Alfred: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750; (Württemb. Vierteljahrschr. f. Landesgeschichte V. Jahrg.) Stuttgart 1882.

Klinger, Max: Malerei und Zeichnung; Leipzig 1899.

Kraus, F. X.: Geschichte der christlichen Kunst Bd. II. 1. Freiburg i. B. 1897.

Kuhn, A., O. S. B.: Allgemeine Kunstgeschichte: Geschichte der Plastik II. Halbband; Einsiedeln 1909.

Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II. Bd. 15. Heft B.-A. Amberg; III. Bd. 3. Heft B.-A. Würzburg; 7. Heft B.-A. Marktheidenfeld; München 1908, 1911, 1913.

Lipowsky, Felix Joseph: Baierisches Künstler-Lexikon 1. Bd. München 1810.

Lübke, Wilh.: Geschichte der Plastik 2. Bd. 2. Aufl. Leipzig 1871.

Lübke, W.-Semrau M.: Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko; Eßlingen a. N. 1913.

Meusel, J. Georg: Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber; 2. Stück; Leipzig 1794.

Müller, Friedrich: Die Künstler aller Zeiten und Völker; fortgesetzt u. beendet von K. Klunzinger u. A. Seubert; Stuttgart seit 1864.

Müller, Gustav Otto: Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts; Dresden 1895.

Nagler, G. K.: Neues allgemeines Künstlerlexikon; München 1835—52.

Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock; Düsseldorf u. Leipzig; Langewiesche [1912].

Pressel, Friedrich: Ulm und sein Münster; Ulm 1877.

Riehl, Berthold: Bayerns Donautal, tausend Jahre deutscher Kunst; München u. Leipzig 1912.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Culturstudien aus drei Jahrhunderten; Stuttgart 1862.

Scherer, Christian: Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit; Straßburg 1897.

— Elfenbeinplastik seit der Renaissance; Leipzig [1903].

Schmid, Hans: Über christliche Volkskunst (in der Werbeschrift „Bayerischer Heimatschutz" d. Bayer. Vereins f. Volkskunst und Volkskunde); München [um 1912].

Schönermark, Gustav: Der Kruzifixus in der bildenden Kunst; Straßburg 1908.

Seliwanow, Paul: Porzellan und Fayence des russischen Reiches; Wladimir 1903.

Siebmacher-Weigel: Wappenbuch; Nürnberg 1734.

Sighart, J.: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern; München 1862.

Singer, H. W.: Allgemeines Künstler-Lexikon, 3. Aufl.; 3. u. 4. Bd.; Frankfurt a. M. 1898—1901.

Stadler, Franz J.: Hans Multscher und seine Werkstatt; Straßburg 1907.

v. Stetten, Paul der Jüngere: Erläuterungen d. i. Kupfer gestochenen Vorstellungen a. d. Geschichte d. Reichsstadt Augsburg; Augsburg 1765.

Vischer, Robert: Studien zur Kunstgeschichte; Stuttgart 1886.

Wiebel, Richard: Das Kruzifix, Zusammenstellung d. stilist. Merkmale d. Kruzifix-Darstellung von ca. 1000—1800 (Deutsche Gaue Bd. X. 5. Kaufbeuern 1909).

Woermann Karl: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker; 3. Bd.; Leipzig 1911.

Wölfflin, Heinrich: Die Klassische Kunst; 5. Aufl.; München 1912.

— Renaissance und Barock; München 1908.

v. Zahn, A.: Barock, Rokoko u. Zopf (Zeitschr. f. bildende Kunst); Leipzig 1873.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses und vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 22. Bd. Leipzig u. Halle 1739.

Lebensgeschichte Friedrich Theilers.

Der tüchtigste und interessanteste Schüler Martin Mutschelles war jedenfalls Friedrich Theiler aus Ebermannstadt im bayerischen Kreis Oberfranken. Er blieb freilich bis heute so gut wie unbekannt. Selbst in seinem Vaterstädtchen und dessen Umgebung weiß nur hie und da ein Nachkomme oder ein ländlicher Bildschnitzer noch ein weniges von ihm. Während die Mutschelle in der allgemeinen Kunstgeschichte immerhin beachtenswerte Erwähnung fanden, wird Theiler nur in einigen ortsgeschichtlichen Werken und in Künstlerlexiken genannt, die aber schließlich alle auf dieselbe Quelle zurückgehen. Noch zu Lebzeiten des Meisters widmeten ihm die verdienstvollen Bamberger Lokalhistoriker J. H. Jäck und J. Heller folgende Zeilen in ihrem Sammelwerk „Leben und Werke der Künstler Bambergs", 2. Teil 1825[1]):

„Theiler, Friedrich, geb. zu Ebermannstadt, wurde von Martin Mutschelle während 15jähriger Beschäftigung zum Bildhauer gebildet, und ließ sich in seinem Geburtsorte nieder, wo er noch lebt. Einzelne Figuren sind gewöhnlich gute Proben seines Meisels. Er verfertigte nach seines Meisters Anleitung aus Marmor und Alabaster das schöne Grabmal im Dom für den Fürstb. Adam Friedrich von Seinsheim."

1) J. H. Jäck, Pantheon 1825, S. 105.

Weit ausführlicher zeigen sich dann die gleichen Autoren über Theilers Werke im folgenden Artikel des 2. Pantheons von 1844 unterrichtet und zwar durch Theilers Schüler A. Fr. Ditterich aus Forchheim[1]):

„Theiler, Friedr., Sohn eines Seilers zu Ebermannstadt, 15jähr. Schüler d. Bildh. Mart. Mutschelle, eignete sich eine Fertigkeit an, die Stellungen der Kinder und des Heilands sehr natürlich darzustellen. Außer vielen an offener Straße verwitterten Figuren fertigte er

1. das schöne Grabmal des Fürstenb. Adam Friedr. v. Seinsheim aus Marmor und Alabaster im Dom nach einem Gemälde von Scheubel,

2. das Grabmal des Domprobstes von Frankenstein im Dom zu Würzburg,

3. den steinernen hl. Sebastian hinter der Gangolphs-Kirche, welche 3 Arbeiten sonst seinem Lehrer zugerechnet wurden,

4. die hl. Barbara für die ehem. Karmelitenkirche, jetzt bei St. Jakob,

5. Maria mit dem Kinde Jesus in der Gangolpher Nebenkapelle,

6. den hl. Wendelin mit 2 Seiten-Altären in d. Kirche z. Pretzfeld,

7. die Kanzel zu Kirchschletten,

8. ein großes Kruzifix im Dorfe Eggolsheim,

9. ein gleiches außer Neuses gegen Forchheim,

10. die Figuren der Seiten-Altäre zu Kirchehrenbach,

---

1) J. H. Jäck, Pantheon 1844, S. 137.

11. einen Bartholomäus und ein Kruzifix im nämlichen Dorfe,

12. ein Altärchen in der Kapelle am Wege von Forchheim nach Reuth.

13. Mehrere Arbeiten noch zu Niedermirsberg und an anderen Orten, deren meiste das Gepräge der Sanftmuth und hohen Gemüthlichkeit an sich tragen, wie aus den Zeichnungen und Modellen im Besitze seines Schülers, des Magistrats-Raths und Kunstsammlers Ditterich zu Forchheim zu sehen ist, welchem wir diese Mitteilungen verdanken."

Von Ditterich stammt auch die eingehendere Würdigung von Theilers menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit, eine Art Nachruf, im „Tagblatt der Stadt Bamberg" 1856[1]):

„(Ehre dem Ehre gebührt!) Eines der schönsten Bildhauerwerke, welche die Stadt Bamberg besitzt, ist gewiß die schöne Statue des hl. Sebastian zunächst der St. Gangolphskirche an der Straße zur Eisenbahn. Diese wird gewöhnlich für eine Arbeit des Bamberger Bildhauers M. Mutschelle angesehen, die Aufschrift am Postament führt zu dieser Vermuthung; allein der Unterzeichnete hat die Gewißheit, daß sowohl diese Statue mit den 2 Engeln, als das sich ehemals in der Domkirche befindliche Grabmal des Fürstbischofes A. Friedrich von Seinsheim, so wie das des Domprobstes von Frankenstein zu Würzburg, Werke des Bildhauers Friedrich Theiler von Ebermannstadt sind, der zu dieser Zeit, wo sie erstanden, bei Bildhauer Mutschelle,

1) Nr. 155. Ein Hinweis auf diesen Artikel findet sich im Nachlaß des Frh. v. Marschalk im K. Kreisarchiv Bamberg, welchem ich diese Mitteilung verdanke.

seinem Lehrmeister, den er damals schon sehr weit übertraf, arbeitete und auch die Modelle dazu fertigte; das Modell zu dem heil. Sebastian besitzt der Unterzeichnete selbst. Dieser anspruchslose, bescheidene Künstler erzählte mir manche Umstände bezüglich seiner Studien zu diesem Werke und beklagte sich, daß ihm Mutschelle bei der Ausführung des hl. Sebastian keine Zeit gönnte, immer zur Eile trieb x, weil zu wenig dafür bezahlt würde x. Nie habe ich von diesem als Mensch und Künstler höchst achtungswürdigen bescheidenen Manne, der mein Lehrer und Freund war, eine Unwahrheit, eine Kunst-Prahlerei gehört. Seine schönen Kruzifixbilder z. B. in Kirchehrenbach bei dem Steg, zu Eggolsheim, bei Neusig x werden jedem Unbefangenen die auffallendste Ähnlichkeit des Styles mit dem des Sebastian darbieten, sowie die Arbeiten des Mutschelle an den Altären der St. Gangolphskirche nicht im geringsten mit dem Sebastian zu vergleichen sind. Auf diesen Mann, der sich als Künstler in Bamberg gebildet, darf gewiß Bamberg stolz sein. Er erhielt Einladungen nach St. Petersburg und später nach München; er lehnte aber alles ab, lebte still in sich gekehrt und anspruchslos ganz seiner Kunst, und starb in Ebermannstadt, seinem Geburtsorte.

Ditterich, Kunstmaler und Magistratsrath in Forchheim."

Offenbar völlig auf Jäck-Ditterich beruhen die fast ganz gleichlautenden dürftigen Angaben in G. K. Naglers Künstlerlexikon[1]) und bei A. Schuster „Altbamberg"[2]). Außerdem

1) Bd. 8. S. 299.

2) IX. Jahrgang 1907, S. 145.

fand ich Theilers Namen nur noch gedruckt bei Erwähnung einzelner Werke: in „Bamberg und seine Umgebungen“ (ohne Verfassernamen) 1834 [1]), in Fr. Streits Schriftchen „Die St. Martinskirche in Forchheim“ [um 1889], den „Forchheimer Klosterbildern“ von H. Leygeber [um 1908] und bei F. F. Leitschuh, „Bamberg“, 1914.

Von der lebhafteren mündlichen Überlieferung seien hier nur zwei Hinweise kurz vorweggenommen. Ein Bamberger Kunstliebhaber, der 1885 verstorbene Domkapitular Andreas Rudel, soll sich für Theilers Werke sehr interessiert haben.[2]) Eine recht merkwürdige Mitteilung, der ich freilich kein positives Ergebnis abgewinnen konnte, machte mir dann noch Herr Hauptlehrer Neubig in Reuth bei Forchheim[3]).

---

1) Der Verfasser ist wohl J. H. Jäck, von dem schon 1812 ein Taschenbuch „Bamberg und dessen Umgebungen“ erschien.

2) Er hatte einen guten Blick für Theilers Eigenheiten und wies besonders auf die für seine Kruzifixe bezeichnende Neigung des Hauptes hin.

3) Er habe bestimmt in den 80er oder 90er Jahren in der „Augsburger Abendzeitung“ einen Bericht über die Versammlung eines Kunst- oder Künstlervereins in München gelesen, bei der ein Vortrag über den „Kunstdilettanten“ Theiler aus Ebermannstadt gehalten wurde. Bei dieser Zusammenkunft sei auch der „Konservator“ der Alten Pinakothek München, Adolf Bayersdorfer, zugegen gewesen. Trotz aller Mühe gelang es mir nicht, diesem Vortrag oder Zeitungsbericht auf die Spur zu kommen. Weder die Redaktion der Abendzeitung noch der Sohn Bayersdorfers, Herr Dr. W. B., noch der Herausgeber v. Bayersdorfers Schriften, Herr Prof. Dr. Mackowsky Berlin, konnten etwas über jene Versammlung auffinden. Die 20 Jahrgänge der großen Tageszeitung aber aufs Geratewohl durchzublättern, mußte ich nach 2 Jahres-

Die wichtigsten und eigentlich einzigen literarischen Quellen bleiben somit Jäcks Artikel im Pantheon und Ditterichs Nachruf im Tagblatt von Bamberg. Da aber auch Jäck größtenteils sich auf Ditterichs Angaben stützt, so sind einige grundlegende Bemerkungen über des letzteren Zuverlässigkeit schon hier geboten, wenn uns auch seine Person erst später eingehender beschäftigen wird.

Ditterich war noch persönlich mit unserem Meister gut bekannt, tauschte lebhafte künstlerische Anregungen mit ihm aus und bezeichnet Theiler wiederholt als seinen Lehrer. Er war selbst vielfach künstlerisch tätig und ungemein für Kunst interessiert, ein Mann von vielseitiger Bildung und untadeligem Charakter; er stand mit Theiler in regem Briefwechsel, von

---

stößen als gar zu zeitraubend aufgeben. Und doch möchte ich nicht annehmen, daß den Mitteilungen meines Gewährsmannes tatsächlich jeder Hintergrund fehlt. Die Tatsache, daß er als langjähriger Lehrer von Niedermisberg schon von Theiler gehört hatte und sich für ihn interessierte, daß er Bayersdorfers Namen und Stand kannte, von dem er sonst nichts wüßte, geben seinen Erinnerungen eine gewisse Bedeutung, wenn auch eine Verwechslung möglich ist. Jedenfalls kann der Vortrag sich nicht auf ein eingehenderes wissenschaftliches Studium von Theilers Leben und Werken gegründet haben; sonst müßte mir bei meinen Forschungen bei Verwandten, Pfarrern, in Archiven u. a. doch eine Spur oder Erinnerung jenes geheimnisvollen Gelehrten aufgefallen sein. Bayersdorfer aber hat jedenfalls mit der Sache gar nichts zu tun. Der Ausdruck „Kunstdilettant", den Herr Lehrer Neubig gebrauchte, erinnerte mich an ein Manuskript der Helleriana in der Bamberger Staatsbibliothek, J. H. Msc. art. 104 „Notizen zu einem Lexikon der Kunstdilettanten, gesammelt von J. Heller" (19. Jrh.) Freilich wird auch hier Theilers Name nicht erwähnt.

dem sich wenigstens einiges erhalten hat; auch erbte er die meisten seiner Handzeichnungen und Modelle. Ohne triftigen Grund dürfen wir also seine Angaben nicht bezweifeln. Freilich ist Ditterich, wie auch gleich von vornherein betont werden muß, häufig und auffallend unvollständig, seine Angaben sind für wissenschaftliche Betrachtung natürlich in manchem ungenau,[1]) sein Urteil leidet bisweilen unter einer begreiflichen Enge des Blickes und einer Übertreibung aus Verehrung für seinen Meister und — pro domo seiner eigenen Kunst.

In dem hübsch gelegenen Ebermannstadt, dem Eingangstor zur „Fränkischen Schweiz", und in Ebermannstadts Umgebung ist das Geschlecht der Theiler seit Jahrhunderten ansässig und weit verzweigt. Fr. Wachter[2]) nennt einen Otto Theiler, der schon um 1450 Notar in Bamberg war. Im Jahre 1517 beurkundet ein Albrecht Heinz Theiler zu Ebermannstadt einen Jahrtag.[3]) Eine beachtenswerte Anzahl von Namen aus dem Geschlecht der Theiler verzeichnet dann Wachter[4]) als Geistliche. Erhard Theiler aus Ebermannstadt, Pfarrer in Affalterthal, führte infolge seiner Stellungnahme zur Reformation harte Kämpfe mit seinen Oberen und erlitt mannigfache Schicksale. Am 1. April 1544 wurde er „wegen heterodoxer

1) So zählt er die Gesellenarbeiten Theilers bei Mutschelle ohne weiteres als Theilers Werke auf.

2) Generalpersonalschematismus der Erzdiözese Bamberg 1007—1907. Bamberg 1908, S. 502—503.

3) Notiz in der Niedermirsberger Pfarrmatrikel 1779—1808, jetzt in Ebermannstadt.

4) a. a. O.

Lehren in der fürstlichen Fronfest gefenglich eingenommen," dann, wieder entlassen, neuerdings angeklagt; schließlich trat er 1567 zum Protestantismus über und starb als prot. Prediger zu Neunkirchen a. S. am 11. Juli 1587.[1]) Ein anderer Erhard Theiler aus Ebermannstadt wurde 1592 Pfarrer in Niedermirsberg und starb daselbst 1609. Höchst wahrscheinlich war auch der 1732 zu Bamberg geborene Franz Joseph Theiler mit den Ebermannstadtern verwandt, erhielt er doch 1763 die Mittelmesse zu Ebermannstadt.[2]) Im Januar 1769 wurde er auf drei Monate ins frühere Kloster Schlüsselau „in custodiam", also in eine Art geistliche Besserungsanstalt, gebracht. Karl Theiler aus Bamberg, geb. 1749, machte als Geistlicher ebenfalls Schwierigkeiten; 1782 Kaplan in Staffelstein, wurde er wegen unbekannten Vergehens abgesetzt und zu Exerzitien in Gößweinstein und im Schnappauf'schen Priesterhaus verurteilt, er starb 1807. Es ist recht wahrscheinlich, daß er als Bamberger mit dem eben erwähnten Theiler und daher auch mit den Ebermannstadtern verwandt war. Genaueres

1) Siehe auch J. Heller, Muggendorf u. seine Umgebungen S. 33.

2) Ein sog. „Beneficium" für Geistliche. In Ebermannstadt wurde sicher mit dessen Verleihung ganz ähnlich verfahren wie anderswo, z. B. in dem benachbarten Pottenstein mit dem „Engelmeßbeneficium". Die Stiftungsurkunde behielt hier das Präsentationsrecht ausdrücklich dem jeweiligen Rate der Stadt vor. Gewohnheitsrechtlich wurde „je und allewege der älteste aus den Pottensteiner Stadtkindern geistlichen Standes" vorgeschlagen. (Fr. Wachter, Geschichte des ehemaligen Pflegamts und der Pfarrei Pottenstein, Bamberg 1895, S. 128.) In der Tat hatte ja später der Ebermannstadter Joh. Theiler das gleiche Mittelmeßbeneficium inne, so daß die Verleihung an einen Geistlichen namens Theiler aus Bamberg sicherlich auf dessen Ebermannstadter Herkunft schließen läßt.

über die verwandtschaftlichen Beziehungen all der Genannten zu den Ahnen unseres Bildhauers läßt sich indes nicht sagen; daß sie jedoch mit Sicherheit anzunehmen sind, ergibt sich aus der auffallenden Häufigkeit des Namens gerade in der Ebermannstadter Gegend und den aus den Pfarrbüchern ersichtlichen zahlreichen Gevatterschaften und gleichen Vornamen. Erst Johann Theiler aus Ebermannstadt, geb. am 2. März 1697, erscheint deutlich als Oheim unseres Meisters. Er war Kaplan in Gößweinstein, Niedermirsberg, Waischenfeld, Ebermannstadt, Pfarrer in Tiefenpölz und Buttenheim, wo er 1754/57 die jetzige schöne Kirche erbauen ließ. Er wirkte auch sonst segensreich, erhielt ebenfalls die Mittelmesse in Ebermannstadt, wohnte und starb bei seinen Brüdern dortselbst am 9. April 1763.

Für Friedrich Theiler, unseren Bildhauer, aber ergibt sich nach den Pfarrbüchern von Ebermannstadt[1]) folgender Stammbaum:

Johann Georg Theiler
senator et restiarius hic vulgo Graus[2]) dictus
verheiratet mit Margaretha

Johann Paulus Theiler get. 3. 3. 1697; erscheint 1760 als Parochus in Buttenheim u. Pate b. einem Sohn seines Bruders. † 9. April 1763.	Paulus Friedrich Theiler restiarius get. 26. Juli 1700	2mal verheiratet 1. mit Marg. Langin aus Breitenbach b. Ebermstdt. 2. m. Eva Marg. Gahnin aus Breitenbach, Tochter eines Müllers.

Noch 5 Geschwister 3 Knaben und 2 Mädchen.

[getauft]: 29. Xbris 1748 Georgius Fridericus Theiler
Pater Fridericus Mater Eva Margaretha
Patrinus Georgius Stang.

1) Catal. Baptiz. I. S. 141, 149. II. 125.
„ Mortuor. II. S. 164, 586, 664. III. 27. IV. 203.
„ Copulator. II. S. 322. 352. Die Feststellung der verwandtschaftlichen Verhältnisse gestaltet sich übrigens recht schwierig, da der

Friedrich Theiler wurde also am 29. Dezember 1748 zu Ebermannstadt[3]) als vierter Sohn des Seilers Friedrich Theiler getauft. Seine Mutter, eine geborene Gahn, war die Tochter eines Müllers aus dem nahen Breitenbach. Er entstammt einem seit langem in Ebermannstadt und Umgebung ansässigen Geschlecht, seine Vorfahren waren wohlachtbare Bürger (Senatoren-Ratsherrn) und das Seilerhandwerk ging, wie es damals üblich, vom Vater auf den Sohn über. Die Tatsache, daß er noch fünf Geschwister, drei Brüder und zwei Schwestern hatte, erhielt sich in der Überlieferung seiner Verwandten, ein Zeichen für deren Familiensinn, bis auf den heutigen Tag. Der „Hausname" Graus blieb auch unserem Bildhauer, der von seinen Landsleuten meist nur der „Grausenfrieder" genannt wurde. Sein Geburtshaus soll das jetzige Gebäude Nr. 116 sein, das der Töpfer Rittmeier bewohnt. Daß eine beträchtliche Anzahl Pfarrer aus der Familie der Theiler hervorging, läßt immerhin auf gute geistige Veranlagung schließen[4]). Daß sich diese mit den strengen Vorschriften ihres Berufs häufig in Widerspruch setzten, manche Schwierigkeiten machten und jedenfalls eigenwillige Leute waren, soll betont

---

Name Theiler ungemein oft vorkommt und zwar immer wieder mit den gleichen beliebten Vornamen Friedrich, Georg, Paulus und den gleichen Berufen: Seiler und Bäcker.

2) Ein in der Gegend häufiger Familienname.

3) Also nicht zu Neuses oder Bockstall, wie einige Überlieferungen melden.

4) Wenigstens wurden früher auf dem Land allermeist nur gut talentierte Knaben von Pfarrern und Lehrern zum Studium, d. i. nach dem Willen ihrer Eltern zum „Geistlich werden" in die Stadt geschickt.

werden. Es stimmt gut zum Charakter unseres Meisters und derartige Züge scheinen überhaupt für künstlerisch veranlagte Familien bezeichnend zu sein.

Theiler war aber auch ein echter Sohn seiner bergigen Heimat und seines tüchtigen Volksschlages. Wer die Fränkische Schweiz und ihre Bewohner nicht nur von einem Sonntagsausflug her kennt, sondern die Leute in öfterem und zwanglosem Verkehr bei der Arbeit oder beim Gespräch beobachtet, der wird bemerken, daß gar häufig in dieser Gegend jene eigenartigen, nachdenklichen philosophischen Köpfe, die sogen. „Originale", vorkommen. Die Abgeschlossenheit der Landschaft, namentlich vor Eröffnung der Eisenbahn, mag nicht ohne Einfluß gewesen sein. Auffallend häufig aber offenbart sich eine künstlerische Ader, so daß ich eine ganze Reihe von Bildschnitzern, Renovatoren, Bestlern, Allerweltskünstlern und — Pfuschern nennen kann[1]), die meist ohne jede Schulung ganz von selbst das Malen, Schnitzen und Modellieren anfingen. Vielfach sind sie ihrem Handwerk nach Schreiner, Steinmetzen usw. Da war der sogen. „Käsperlein" von Pinzberg, der ans Baiersdorfer Tor (vielleicht um 1870—80) einen steinernen Löwen meißelte, der allerdings wenig gefiel und wieder entfernt werden mußte. Auch Kruzifixe soll er geschnitzt haben. In Gosberg verstarb vor einigen Jahren der Bildschnitzer und Renovator Schmitt, genannt „Kunstmäzen", als Verfertiger und Erneuerer zahlreicher Feldkreuze in der Umgegend und weit bis ins Gebirge hinauf bekannt, ein humorvoller, geweckter Mensch und Gesellschafter, der sich für bildende

1) Meist nach persönlicher Bekanntschaft, dann nach Erinnerungen meines Vaters und anderen mündlichen Überlieferungen.

Johann Fuchs, ein geschickter Schreiner, der sich auch mit Schnitzerei abgab, der Vater zweier tüchtiger Söhne, die als Bildhauer bzw. Vergolder, Renovatoren usw. eine reiche Tätigkeit entfalteten und uns noch öfter begegnen werden. Altendorf bei Forchheim ist der Geburtsort des in der Mitte des 19. Jahrhunderts tätigen tüchtigen Elfenbeinschnitzers Michael Hagen. In Ebermannstadt selbst aber wirkte der mit Theiler etwa gleichalterige Portraitmaler Sebastian Förtsch, wohl aus dem benachbarten Pottenstein, anscheinend auch ein Original und, wie Jäck berichtet, von seiner Frau zu Tode geärgert. Ebenso stammten aus Theilers Heimatstädtchen Andreas Brückner, ein „geringer Maler", der sich (um 1750) mit der Goldmacherkunst beschäftigte und eine Sammlung alchimistischer Bücher hinterließ[1]), sowie der Land- und Forstgeometer Eustach Friederich, geb. 1768, der als Kupferstecher Bamberger und Ebermannstadter Ansichten schuf[1]). Über den vielseitigen „bestberühmten Kunstmaler" Ditterich in Forchheim, der vielleicht in verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Theilern stand, werden wir noch in einem eigenen Kapitel sprechen. In der Familie unseres Meisters selbst hat sich der Kunsttrieb bis auf die Gegenwart erhalten. So kopierte vor einigen Jahren der Uhrmacher Theiler ein Sebastianrelief seines Ahnen und mein Studiengenosse Karl Theiler aus Ebermannstadt tat sich bereits auf dem Gymnasium durch ausgesprochenes Talent zum Zeichnen hervor. Fast alle diese Männer aber waren gänzlich Autodidakten. Der künstlerische Drang der Bevölkerung, der sich darin unzweifelhaft kundgibt, wird auch recht gut beleuchtet durch die Be-

1) Pantheon 1821, S. 107. 45, 109.

Kunst lebhaft interessierte. In Drügendorf war der 74jährige Bildschnitzer Nagengast bis zu seinem 1914 erfolgten Tode tätig; klug schaute das alte Männlein unter seiner Stahlbrille hervor. Ohne jede Lehre hatte er, lediglich dem Antrieb seiner künstlerischen Veranlagung folgend, die Bildschnitzerei begonnen. Bis ins hohe Alter war er fleißig tätig und schuf zahlreiche Kruzifixe und Heiligenfiguren, die zweifellos achtbare Leistungen vorstellen. Gleich im nahen Drosendorf arbeitet ein jüngerer Mann, Schreiner Linsner, besonders als Renovator; aber auch im Schnitzen und Modellieren hat er sich versucht. Seine Vorfahren interessierten sich bereits lebhaft für Bildhauerei und erwarben verschiedene aus der Dorfkirche ausgeschiedene Figuren[1]) sowie Plastiken von Theiler, die ihm zum Teil heute noch als Muster dienen[2]). Wieder einige Stunden weiter, in Königsfeld hat ebenfalls ein Schreiner das Schnitzen begonnen und viele Kreuze gefertigt. Pretzfeld hat seinen Herrgottschnitzer, einen gewissen Haas; er erzählt, er habe ohne Lehrer das Bildschnitzen begonnen, mehrere Kruzifixe nach Oberammergauer Muster, eine Pietà auf Bestellung nach einem gegebenen Vorbild gefertigt, im übrigen arbeite er hauptsächlich in der Schreinerei. In Burk bei Forchheim, das allerdings schon außerhalb der Fränkischen Schweiz liegt, sind die Scheller bereits seit vier Geschlechtern als Bildschnitzer und Renovierer rege tätig. Aus dem nahe bei Ebermannstadt gelegenen Dörflein Neuses aber stammte

1) Fr. Wachter, Die Pfarrkirche Drosendorf II. Bamberg 1903, S. 15.

2) Vgl. oben Einleitung: Die Kirche als „Kunstschule des gemeinen Mannes."

merkung im Pfarrbuch zu Wiesenthau über einen etwas plump, aber gar nicht ohne Geschick und Geschmack geschnitzten Gnadenstuhl in der dortigen Kirche: „Das Gott Vater Bild mit dem Kruzifix in der Schos fertigte ein Bauer von Gosberg.“ Ich hatte auch sonst vielfach Gelegenheit, die Erzeugnisse einer naturwüchsig derben Bauernschnitzerei in der Fränkischen Schweiz kennen zu lernen; man beachte nur in Niedermirsberg die Verzierungen der Haustüren oder der hölzernen Brunnenstöcke. In ähnlicher Weise entwickelten sich aus der bloßen Steinhauerei der Maurer und Steinmetzen oft Versuche von figürlicher Plastik [1]). Diese Beobachtungen führen uns wieder zu der in der Einleitung charakterisierten Volkskunst und da die kunstgeschichtliche Literatur, soweit ich sehe, diese Wege noch sehr wenig begangen hat, so könnte sich hier vielleicht ein reizvolles Feld besonderer Forschung auftun und unsere Fränkische Schweiz mit ihren Ausläufern böte eine — sicher nicht zufällige — Parallele zu den Gebirgsgegenden von Oberammergau in den bayerischen, dem Grödener Tal in den Tiroler oder zu Brienz in den Schweizer Alpen.

Über Theilers Kindheit und Jugendjahre ist uns fast nichts bekannt. Er soll als Knabe sehr furchtsam gewesen sein, beim Gänsehüten das Bildschnitzen angefangen und es

1) Man vergleiche den Christus am Ölberg zu Pautzfeld, den „Kreuzschlepper“ an der Kapelle bei Buttenheim, beide Steinarbeit; für primitive Bauernschnitzereien, die natürlich nach irgend einer Bildhauerplastik kopiert sind, halte ich die Dreifaltigkeit in der Buttenheimer Kapelle, einen Wendelin in der Kapelle zu Serlbach, eine Josephsfigur auf dem Boden des Pfarrhauses zu Hochstahl u. a. m.

bis zu einer gewissen Fertigkeit gebracht haben.[1]) Ganz ähnlich wird ja auch über manch andere vom Land stammende Künstler[2]) erzählt, daß sie ihre ursprüngliche starke Veranlagung im Formen von Lehm, Beschnitzen von Stöcken und dergleichen verrieten, bis der Pfarrer, Lehrer oder sonst irgendein einsichtiger Gönner sich ihrer annahm oder auch der eigene nicht mehr zu unterdrückende Trieb sie ihrem Beruf zuführte, für den die bäuerlichen Eltern nicht ohne weiteres zu gewinnen waren. Wer auf Theilers Talent zuerst aufmerksam wurde und ihn nach Bamberg zu Martin Mutschelle in die Lehre brachte, wissen wir nicht. Sein geistlicher Onkel hat kaum etwas für ihn getan, da er schon 1763 starb und die letzten Jahre geistesschwach gewesen sein soll. Wann Theiler in Mutschelles Werkstatt eintrat, läßt sich ebensowenig sicher bestimmen, da Lehrverträge, Handwerkslisten u. dgl. aus dem 18. Jahrh. in Bamberg nicht aufzufinden sind.[3]) Aber aus einigen Anhaltspunkten ergibt sich doch eine annähernde Feststellung. Nach Jäcks und Ditterichs Angaben war er 15 Jahre bei Mutschelle beschäftigt. Nach 1781 ist von ihm kein Werk seiner Gesellenzeit mehr bekannt und im gleichen

1) Mitteilungen des Bildschnitzers Haas in Pretzfeld.

2) Siehe z. B. die Lebensbeschreibungen des Bamberger Bildhauers M. Trautmann (1742—1809) bei Jäck, Pantheon 1825, S. 105 f., des Malers J. Dorn, der schon Schneider gewesen; ebda. 1821, S. 81 f. und des Elfenbeinschnitzers M. Hagen aus Altendorf bei Forchheim (Jäck, Pantheon 1844, S. 51) sowie die Jugend des Bildhauers W. Achtermann, der bis zum 28. Jahre noch Bauer war (Novelle „Der Spinnlehrer von Carara“ von F. v. Brackl.)

3) Das Stadtarchiv, mit dem K. Kreisarchiv vereinigt, ist noch nicht geordnet.

Jahre soll er das Eggolsheimer Kreuz gefertigt haben; vorausgesetzt, daß er dieses auch wirklich selbständig, d. i. schon von Ebermannstadt aus schuf[1]), ergäbe sich demnach für den Beginn seiner Lehrzeit das Jahr 1766. Andererseits sind die frühesten Arbeiten, an denen er, soviel überliefert, bei Mutschelle arbeitete, nämlich die Figuren der Kirchehrenbacher Nebenaltäre, um 1772/73 entstanden. Diese verraten aber schon einen fertigen Bildhauer, so daß er damals seine Lehrjahre hinter sich haben mußte und wohl sechs Jahre beim Meister beschäftigt gewesen sein könnte. Nehmen wir also an, daß er um 1766 zu Mutschelle kam, so wird das annähernd stimmen. Er war damals 17 bis 18 Jahre alt, ein etwas hohes Lehrlingsalter nach heutigen Begriffen, für die damalige Zeit aber nicht verwunderlich; denn früher kamen Buben vom Land sehr häufig erst spät zu wissenschaftlichen oder künstlerischen Berufen, wie auch viele Geistliche[2]). Möglicherweise hatte Theiler auch schon eine Zeit lang bei einem ländlichen Bildschnitzer gelernt.

Bei seiner Ankunft in Bamberg, also um 1766, bereitet sich in Deutschland der Übergang des Rokokos zum Klassizismus vor. Freilich Martin Mutschelle war damals noch ganz der Rokokokünstler, der er ja fast bis an sein Ende blieb. Bonaventura war schon in Nürnberg ansässig; es ist aber sehr wohl möglich, daß er seines Bruders neuen Gesellen

1) Über Ditterichs Zuverlässigkeit s. oben.

2) Z. B. der bekannte Schriftsteller Heinrich Hansjakob, siehe sein Buch „Aus meiner Studienzeit“ oder auch Pfarrer Kneipp, siehe Verus, Vater Kneipp, Sein Leben und sein Wirken. Kempten 1897.

und dessen Arbeiten noch kennen lernte, da sich ja die Brüder öfters trafen. In Theilers Schaffen tritt dann der Klassizismus immer stärker hervor, wenn er auch als Geselle vorwiegend nach den Weisungen und Mustern seines Meisters arbeitete und auch später niemals ganz von Äußerlichkeiten der Mutschelle los kam. Ebenso bleibt ein wesentlicher Grundzug barocker Kunst bestehen, der sogar oft wieder stärker zu Tage tritt. Martin Mutschelle wußte gewiß die tüchtige und zuverlässige Arbeit seines Gesellen zu schätzen. Am 1772 ließ er ihn die Figuren der Kirchehrenbacher Nebenaltäre fertigen, später vertraute er ihm sogar die Modelle und die Gesamtausführung wichtiger Werke an. Gegen Schluß scheint Theiler eine ziemlich selbständige Stellung eingenommen zu haben. Aber in der Grundauffassung ihrer Kunst erwiesen sich Meister und Geselle manchmal recht verschieden von einander. Bezeichnend dafür ist Ditterichs Erinnerung[1]): „Dieser anspruchslose bescheidene Künstler [Theiler] erzählte mir manche Umstände bezüglich seiner Studien und beklagte sich, daß ihm Mutschelle bei der Ausführung des hlg. Sebastian keine Zeit gönnte, immer zur Eile trieb, x, weil zu wenig dafür bezahlt würde. x" Martin Mutschelle erscheint hier als der rasche, leichte Rokokoarbeiter, der geschäftsmäßig und mit Rücksicht auf den Preis das Werk ausführt, während Theiler, wie es auch seinem Charakter und seiner ganzen Kunstauffassung entspricht, bedachtsam und sorgfältig schafft, mehr um der Sache selbst als um des Preises willen — wodurch er sich auch als die tiefere künsterische Natur erweist. Wir werden später sehen, daß er

1) Tagblatt der Stadt Bamberg 1856, a. a. O.

noch als alter Mann sich bitter beklagte, wenn man ihn bei einer Arbeit drängen wollte.[1])

Am 1781 muß Theiler Martin Mutschelles Werkstatt verlassen haben, wie unsere Datierungen ergaben. Genauere, aktenmäßige Bestimmung ist auch für diesen Zeitpunkt nicht möglich, da die alten Ebermannstadter Gemeindeakten verbrannt sind.[2]) Eine Erwähnung in Ebermannstadt findet er erst wieder am 1. April 1785, wo in der Pfarrmatrikel[3]) als Compater (Pate) Georg Friedrich Theilers, eines Sohnes des civis et pistor Johann Georg Theiler, unser „Georgius Fridericus Theiler, coelebs et Sculptor," erscheint.

Über seinen weiteren äußeren Lebensgang fehlen dann wieder fast alle Nachrichten. Ich schiebe nun an dieser Stelle ein Ereignis ein, das möglicherweise schon einer früheren Zeit angehört: Seine Berufungen nach Petersburg und München. Die Überlieferung über diese ehrenden An-

1) Die Tatsache, daß sich Theiler gegen Schluß seiner Tätigkeit bei Mutschelle recht selbständig fühlte und daß ihm dieser auch viel Freiheit ließ, liegt wohl auch der angeblichen Äußerung unseres Meisters gegenüber seinen Verwandten in der Heimat zu Grunde, welche heute noch, freilich kaum in der richtigen Form, erzählt wird: Als Mutschelle gefragt wurde, warum er denn im Wirtshaus sitze und den Gesellen ganz allein am St. Gangolpher Sebastian arbeiten lasse, habe er geantwortet: „Der kann's besser als ich."

2) Die Art und Weise, wie dies geschah, ist ein trauriger Beleg für die unglaubliche Vernichtung und Verschleuderung, durch die in kleinen Städten noch vor etwa 50 Jahren zahlreiche Urkunden verschwanden; ähnlich geschah es auch in Forchheim. Vgl. ferner „Deutsche Gaue", Kaufbeuren VIII. Jahrg. 7. Heft, S. 185.

3) Catal. Bapt. III. Bd. S. 27.

erbieten hat sich bis auf die Gegenwart lebendig erhalten[1]). Am ausführlichsten äußert sich wieder Ditterich dazu: „Er erhielt Einladungen nach St. Petersburg und später nach München, er lehnte aber alles ab[2])." Ähnlich hatte derselbe Ditterich schon vorher in einem von mir aufgefundenen Schreiben des Forchheimer Pfarrarchivs[3]) versichert: „Es hing nur von ihm ab, Einladungen nach Petersburg und später nach München anzunehmen. Er wies solche zurück und wollte nach seiner Laune in seiner Vaterstadt sterben." Wir haben keinen Grund, diese Angaben zu bezweifeln und etwa eine Verwechslung mit dem Bruder seines Meisters anzunehmen; wurde doch schon hervorgehoben, wie zahlreich damals deutsche Künstler nach Rußland gezogen wurden. Schließlich liegt ja auch die Begründung, wie man dort gerade auf Theiler kam, nicht allzufern. Es war wohl eben Bonaventura Mutschelle, der ihn für seine eigene Werkstätte gewinnen wollte oder der ihn anderen für Kunst interessierten Leuten empfahl. Er hatte wahrscheinlich von Nürnberg aus Theiler kennen gelernt und sich vielleicht nach dem Tode seines Stiefsohnes und Gehilfen Plazidus Verhelst (1778) um eine tüchtige Kraft an seinen Bruder gewendet, der ihm dann Theiler vorschlug. Freilich wird über Bonaventura Mutschelle von den meisten Quellen

1) So erzählte mir ein älterer Mann aus Breitenbach, namens Friedel, Theiler hätte nach Petersburg und „in andere große Städte" kommen können, aber nicht gewollt. Andere behaupten sogar, er sei russischer Hofbildhauer gewesen oder habe nur wegen eines Bruchleidens die weite Reise nicht unternommen.

2) Tagblatt der Stadt Bamberg a. a. O.

3) Fach XX. Nr. 1. „Die Restauration des Apostelaltars"; Siehe Anhang Nr. 6.

nur berichtet, daß er in Moskau war; aber eine Verwechslung dieser Stadt wäre in der Überlieferung begreiflich und schließlich könnten Murr und Heller mit ihrer Angabe, Bonaventura sei in Petersburg gestorben, doch recht haben. Andererseits könnte ihn Bonaventura auch nach Petersburg empfohlen haben und selbst dafür liegt eine Erklärung nahe. Wir sahen, wie an der Moskauer Porzellanfabrik, in die Bonaventura als Modelleur eintrat, auch ein Deutscher, Hattenberg, beteiligt war. Dieser wurde später Leiter der kaiserlichen Porzellanmanufaktur in Petersburg [1]). Es wäre nun doch sehr wohl möglich, daß Bonaventura mit diesem in künstlerischen Beziehungen verblieb und unsern Theiler etwa als Modelleur herüberbringen wollte, zumal dieser ja gerade in Kleinplastik sehr Feines leistete. Auf Grund dieser Erwägungen erscheint mir der Ruf nach Petersburg am einfachsten erklärt und auch durchaus glaublich. Daß Theiler etwa noch nach dem abgelegenen Ebermannstadt Anerbieten erhielt, ist viel unwahrscheinlicher und Ditterichs Bemerkung, er wollte in seiner Vaterstadt sterben, braucht nicht auf ein vorgeschrittenes Alter zu deuten.

Der Ruf nach München erfolgte, wie Ditterich beidemal ausdrücklich bemerkt, „später". Für eine Berufung in die Hauptstadt Bayerns kann auch wohl die spätere Zeit der Ansässigkeit unseres Meisters in Ebermannstadt in Frage kommen. Soviel läßt sich jedenfalls sagen, daß Theilers Kunst über das hinausging, was er als Bildhauer in seinem Vaterstädtchen brauchte und was man dort an ihm schätzte. Er hätte sich wohl auch auf einem größeren Schauplatz mit Ehren behauptet. Sicherlich hätte er in jenen Städten mannigfache

1) Siehe oben Bonaventura Mutschelles Leben.

Anregungen empfangen, bedeutendere Aufträge erhalten und wäre berühmter geworden. Und doch, glaube ich, darf man kaum behaupten, er sei im Heimatort im engen Kreis verkümmert und habe sein Talent nicht hinreichend entfalten können. Er ist eben doch kein bahnbrechender, wahrhaft schöpferischer Künstler gewesen und wäre vielleicht an großen Kunststätten im Wettbewerb mit anderen verflacht oder hätte gerade das verloren, was wir an ihm lieben und was ihn uns reizvoll erscheinen läßt: die Anspruchslosigkeit, Innigkeit, den biederen Fleiß seiner Arbeit, die im Zusammenklang mit seinem Charakter, seinem Leben und dem Bestimmungsorte seiner Werke eine so eigenartige und erfreuliche Gesamterscheinung bieten.

Theilers Charakterbild gewinnen wir aus seinen Werken, Ditterichs Berichten und der mündlichen Überlieferung. Alle drei Quellen stimmen vortrefflich überein und geben eine hinreichend klare Vorstellung. Ditterich hebt, wie wir sahen, besonders sein bescheidenes, gerades und stilles Wesen lobend hervor. In Ebermannstadt und Breitenbach erzählt man heute noch: Theiler arbeitete fast immer für sich allein und unterhielt sich während der Arbeit mit niemand. Ein Werk, das ihm nicht gefiel, schlug er bisweilen zusammen und warf es ins Feuer, ohne es einem Menschen gezeigt zu haben. Oft zog er sich nackt aus, legte sich auf den Boden und studierte seinen Körperbau. Er sei überhaupt „ein eigener Kund“ gewesen, der „Grausenfrieder“. Diese Berichte zeichnen, wenn wir sie nur etwas verständnisvoll weiter ausdenken, unbewußt das reizvolle Bild einer echten Künstlernatur. Einsam, zurückgezogen, unvermählt, mit allerlei Schrullen und Eigenheiten

behaftet, war er von großem Eifer und Ernst für seine Arbeit erfüllt und lebte still in der ländlichen Werkstätte fast nur seiner Kunst. Daß dem Hagestolz gleichwohl der Sinn für weibliche Anmut nicht fehlte, beweist die fast rührende Erzählung, die sich in Ebermannstadt bis auf den heutigen Tag erhalten hat: Eines Tages habe der einsame Mann ein schönes junges Mädchen gesehen und sei ihr die Straße durch still gefolgt, um dann ihre Züge und ihre Gestalt der Ebermannstadter Madonna zu verleihen. Ferner soll die Pflege von schönen Blumen eine Lieblingsbeschäftigung von ihm gewesen sein[1]). Dabei poltert er gern und ärgert sich, daß man ihm nicht Zeit genug lasse — auch ein bezeichnender Zug! Wie er schon als Dreißigjähriger ungehalten war, daß ihn Mutschelle bei der Arbeit am Sebastian drängte, so beklagt er sich noch als siebzigjähriger Greis in einem Brief an Ditterich: „Warum wollen Sie mir einen Vertruß auf Bürd[en] alß wan ich Ihnen gar Kein Crucifix Bild machen, [wollte] wan Sie in meiner Lag stünden, Sie würten ganz anderst urtheilen, dan ich war manges mahl so ungedulich das mir [das] Leben Vertrossen hat. Das gar keines warten will. ich habe die Zeit ein Marienbild von $2^1/_2$ schuh auf Egolßheim machen müssen und da bin ich alle 8 Tag geblagt worden[2])."

1) Mitteilung des verstorbenen Bildschnitzers Nagengast in Drügendorf.

2) Erinnert diese Klage des alten Bildhauers nicht an den eigensinnigen Künstlerkopf Konrad Lenz, den der für Künstlerindividualitäten so feinfühlige W. H. Riehl in seiner bekannten Novelle „Die vierzehn Nothelfer" gar launig zeichnet. „„Das Malen wäre die schönste Kunst", sagt Lenz, „wenn die Bilder nur nicht fertig zu werden brauchten."" „Denn er malte gern und gut, allein er wollte immer nur malen, wann er wollte und das geschah oft nur einmal die Woche, öfters auch gar

Ein selbständiger, sogar eigensinniger Kopf, der nicht leicht von seiner Meinung und seinem Vorhaben abgeht[1]). Dazu paßt die peinliche, oft geradezu kleinliche Ausführung seiner Arbeiten, daraus erklärt es sich zum guten Teil auch, warum er nicht gern auf Neuerungen ausgeht und so sehr am hergebrachten Typus festhält. Auch seine Handschrift spiegelt den sorgfältigen, zuverlässigen Mann wider. Kalligraphisch fein und regelmäßig sind die Züge noch ums Jahr 1812 auf dem Entwurf der Kirchschlettener Kanzel. Weniger bezeichnend ist die Schrift seines Alters in den Briefen an Ditterich, die immer noch gewandt erscheint, aber viel Ähnlichkeit mit der Hand Ditterichs und dem allgemeinen Schriftcharakter jener Zeit aufweist. Die Entwürfe gehen meist ins einzelne und namentlich ist nichts, was zur Sache gehört, vergessen. Das Modell des Sebastian bei St. Gangolph und das Relief desselben Heiligen in Ebermannstadt könnten auch einem Kleinplastiker zur Ehre gereichen. Ein genaues Aktstudium, gute Kenntnis des Körpers sind ihm eigen; bei seinen Kruzifixen ist besonders auf das durch die Hängelage und die

---

nicht. Den verabredeten Termin eines bestellten Bildes einzuhalten war ihm ganz unmöglich." Vgl. auch die Bemerkungen W. H. Riehls über die „Maleranekdoten" (Kulturstudien aus drei Jahrhunderten, Alte Malerbücher.)

1) Einen dem Theiler in mancher Hinsicht ähnlichen kleinstädtischen Künstler charakterisiert H. Eber in dem 1760 verstorbenen letzten Krugmacher zu Creußen in Oberfranken Joh. Georg Schmidt: „er starb kinderlos und war eigensinnig genug auch gegen eine ihm angebotene Erkenntlichkeit des Landesfürsten seine Kunst niemand zu lehren, so daß sie mit ihm abstarb." (Heimatbilder aus Oberfranken; München 1914; 2 Jahrg. Heft 3, S. 200 f.)

Streckung des Körpers bedingte stärkere oder veränderte Hervortreten der Muskeln Rücksicht genommen. Die Maße sind im wesentlichen richtig; einige Besonderheiten oder Abweichungen werden bei Gelegenheit erwähnt. Er arbeitete als Bild-„Schnitzer" in der Regel in Holz und zwar in Lindenholz. Doch meisterte er auch den Sandstein, Marmor und Alabaster und versuchte sich sogar in Elfenbein.

Die Vielseitigkeit des Barockkünstlers klingt bei ihm nach. Vorwiegend schuf er Vollfiguren. Der Rücken ist manchmal etwas ausgehöhlt, aber in der Regel, sogar bei den Kruzifixen wenigstens in allgemeinen Zügen gewandt angedeutet. Reliefs kenne ich nur sechs, meist gefällige Füllungen von Altargiebeln. Seine Hauptwerke entstanden für die Kirchen des Bistums Bamberg, besonders im weiteren Umkreis von Ebermannstadt. Dann fertigte er Weg- und Feldkreuze, Nischenheilige für Häuser, kleine Kruzifixe für den „Herrgottswinkel" in der Stube, besserte eine zerbrochene Kleinplastik aus oder faßte einen ganzen Altar neu. Es scheint, daß er immer zu tun hatte[1]), und die Zahl der noch erhaltenen Arbeiten ist ja auch recht stattlich. Es ließen sich als gesichert nachweisen: 1 Kanzel, 7 bezw. 9 Altäre, ungefähr 70 größere Statuen mit Einschluß der Altäre und etwa 15 kleinere

1) Die etwas unsichere Angabe, die ich hörte, Theiler habe mit einer „Kraxn" auf dem Rücken kleine Kreuzlein und sonstige Schnitzereien hausieren getragen, halte ich für ganz unrichtig. Ich konnte in dieser Richtung gar keine Wahrnehmung machen, er war ein viel zu starrer und selbstbewußter Charakter und hatte solch armseliges Anpreisen seiner Arbeit nicht nötig. Wie sollte sich das auch mit den Anerbieten aus großen Städten und dem Ton seiner Briefe vertragen?

Arbeiten. Noch im hohen Altar war er emsig tätig[1]), bis die zitterigen Hände den Dienst versagten. Frau Eva Theiler in Ebermannstadt bewahrt noch ein Stück Elfenbeinzahn (28 cm lang, $6^1/_2$ cm breit), aus dem er einen Kruzifixus schnitzen wollte. „Im Kopfe hätt' ich's schon", soll er betrübt ausgerufen haben, „aber die Hände folgen nicht mehr". Am 25. Februar 1826 starb „Friedrich Theiler, Bildhauer kath. in Ebermannstadt, ledig [an] Altersschwäche". Zwei Tage nachher wurde er beerdigt[2]). Grab oder Denkstein ließ sich nicht mehr auffinden.

Von einem Verhältnis zu Schülern kann man eigentlich bei Theiler nicht reden. Jedenfalls hat er nicht etwa junge Leute länger und eingehender in seiner Werkstätte beschäftigt. Eine förmliche Lehrtätigkeit war ihm auch nicht gelegen. Aber sein Einfluß auf die örtliche Kunst ist trotzdem nicht unbedeutend und insofern kann man von einer „Schule" sprechen. Noch lange nach seinem Tode galt er den Bildschnitzern im weiten Umkreis als Meister und viele haben sich ihn zum Muster genommen und bei Erneuerung seiner Werke von ihm gelernt.

Einige Hauptmerkmale, die wir gleich anfangs zur Charakterisierung von Theilers Werken feststellen wollen, sind:

Übergang vom Barock bezw. Rokoko zum Klassizismus. Von ersterem zeigen sich, besonders an früheren Plastiken, die

1) Die kleine Kreuzigungsgruppe des Herrn v. Dietz in Neuburg a. D. stammt aus dem Jahre 1820. Siehe die darauf bezüglichen Briefe an Ditterich, worin auch noch von anderen Werken die Rede ist.

2) Ebermannstadter Pfarrmatrikel Catal. Mort. IV. S. 203.

Lebhaftigkeit der Bewegung, stark und hart aufgebauschte Falten, gewandte Unterschneidungen, ausgesprochener Kontrapost; Kinder des Barocks bezw. Rokokos sind seine lieblichen Putten. Im Grund beruht seine Kunst überhaupt wesentlich auf dem so mächtigen und ungemein nachhaltigen Barock. Der Klassizismus zeigt sich in der Art der neuen Zierglieder, die manchmal recht äußerlich angewendet werden; dann aber doch auch nicht unmerklich in einer ruhigeren Haltung, in einem gemäßigten Ausdruck des Schmerzes, was man trotz der manchmal etwas unangenehmen, nüchternen Glätte dennoch als eine Veredelung des plastischen Empfindens ansehen darf. Gute Kenntnis und Beobachtung des menschlichen Körpers verraten seine zahlreichen Kruzifixe. Christus ist meist tot dargestellt, von fast zu schlankenVerhältnissen; Muskeln und Knochen, besonders die Rippen, treten deutlich hervor. Die großen Bauchmuskeln sind wulstartig zu beiden Seiten recht bezeichnend ausgeprägt, die Knie sind zierlich, die Waden ziemlich stark, die Finger leicht einwärts gekrümmt, die Zehen sorgfältig durchgebildet. Das Lendentuch flattert nur manchmal ein wenig lebhafter, in der Regel hängt es über der rechten Hüfte, zu einem Knoten geschürzt, in einer einfachen, aber tief herausgearbeiteten und kräftig unterschnittenen Falte herunter, der rechte Oberschenkel bleibt fast immer an der Außenseite ganz unbedeckt und nur der Strick läuft über ihn hin, vorne fällt das Tuch dreieckförmig zwischen den Schenkeln herab. Christi Haupt ist nach der Rechten geneigt, die Nase lang, edel, mit einer leichten Krümmung in der Mitte, der Bart kurz und geteilt, die Wangen sind hager, der Mund ist leicht geöffnet; jüdische Gesichtsbildung ist oft nicht zu ver-

kennen. Ähnliches Antlitz zeigen viele andere Männergestalten, namentlich Ordensleute und Märtyrer, wie Antonius, Bartholomäus, aber auch Joseph. Jüngere Gestalten, wie Johannes, Sebastian und Wendelin haben volle, weiche, fast mädchenhafte Züge. Die Gewandung seiner jugendlichen Frauenbildnisse läßt als ein „Echo der Gestalt" sehr natürlich und gut die Körperformen durchscheinen, doch ohne die geringste Pikanterie[1]); in ihren Mienen liegt häufig ein holdseliges Lächeln, bisweilen auch eine scheue, keusche Zurückhaltung. Ihre Hände, von denen die eine oft in beteuernder, freilich etwas gezwungener Bewegung vor die Brust gehalten wird, sind klein und zierlich. In ihrem Gesamteindruck erscheint seine Kunst für unser heutiges Empfinden bisweilen etwas süßlich; man fühlt bei ihm das Bestreben, alles „schön", sorgfältig mit den zugehörigen Emblemen und richtig zu machen; er will die religiösen Darstellungen so geben, wie sie dem einfachen, frommen Gefühl vertraut und zugänglich sind, in edler „heiliger" Haltung und Gebärde, fast schon in der Weise der Nazarener und ihrer Nachfolger.

Arbeiten Theilers in Martin Mutschelles Werkstatt.

Die ersten nachweisbaren Werke Theilers stammen aus der Zeit seiner Tätigkeit in Martin Mutschelles Werkstatt, wo er ja noch im Alter von 32 Jahren arbeitete und sich anscheinend einer ziemlichen Selbständigkeit erfreute. Läßt sich

1) Wie sie Lempertz häufig bei dem etwa gleichzeitigen J. P. A. Wagner feststellt.

natürlich auch nicht immer genau feststellen, wie weit diese Gesellenarbeiten von dem Meister beeinflußt sind, so zeigt sich doch meist recht deutlich, wie sie sich nach den allgemeinen Plänen Mutschelles richten und sich seiner Art anpassen, deren Eigenheiten Theiler so lange und oft so auffallend beibehält. Daneben sind aber auch die Unterschiede deutlich wahrnehmbar, die im allgemeinen in der äußerst sorgfältigen Ausführung, in der Zierlichkeit und Leichtigkeit, mit der er die Körpergestalt bildet, in dem flüssigen, guten Faltenwurf und in dem immer deutlicheren Hervortreten des Klassizismus bestehen. An solchen Merkmalen ist Theiler häufig zu erkennen, wenn wir ihm auch bei vielen Arbeiten nur die technische Ausführung, Erfindung und Entwurf dagegen dem Mutschelle zuweisen müssen. In dieser Hinsicht hat man nämlich die Berichte unserer Gewährsmänner Jäck bezw. Ditterich, wie schon angedeutet, mit Vorsicht aufzunehmen.

Die Nebenaltäre in Kirchehrenbach.

Jäck-Ditterich schreiben von dem frühesten datierten Werke Theilers: Er fertigte „die Figuren der Seitenaltäre zu Kirchehrenbach“ [1]). Nach diesem Wortlaut und um so mehr als bei der Aufzählung diese Kirchehrenbacher Plastiken erst nach den anderen Gesellenarbeiten und inmitten der selbständigen Werke verzeichnet sind, könnte man meinen, Theiler habe sie als selbständiger Meister geschaffen, was aber durchaus nicht zutrifft. Vergegenwärtigen wir uns nochmals den Hauptaltar von Kirchehrenbach[2]) und betrachten wir nun die zugehörigen Seitenaltäre, die im Jahre 1772—1773 geliefert

1) Pantheon 1844, S. 137.

2) Siehe oben bei Martin Mutschelles Werken.

wurden! Sie gleichen im Aufbau ganz wesentlich dem Hochaltar und den Scheinfelder Nebenaltären; nur daß sie etwas leichter gebaut sind als letztere. Zwei Pilaster mit Muschelwerkkapitälen tragen den durchbrochenen Giebel, in dessen Mitte eine Gloriole flammt; eine flache, mit Muschelwerkrahmen umgebene Nische enthält die Hauptfigur; zu beiden Seiten auf niedrigeren Sockeln steht je eine Nebenfigur. In der Mitte des linken Altares erscheint auf der Weltkugel Maria, die „unbefleckte Empfängnis“ (Höhe 1,5 m; Abb. 4.) Sie zertritt den Kopf der Schlange, hält in der Rechten das Zepter und hebt die Linke mit der damals so beliebten Gebärde vor die Brust. Die Gestalt ist in den Hüften leicht ausgebogen, das Haupt ein wenig nach links geneigt, die Kleidung lebhaft bewegt. Das Obergewand bildet den uns schon bekannten schweren Bausch, die „Berninifalte“[1]). Man vergleiche übrigens Theilers Maria in ihrer Haltung, der Wendung des Kopfes, der Bewegung des rechten Armes, dem vorgestellten Bein und der Faltenerscheinung des Obergewandes mit der für die Barockplastik so vielfach vorbildlich gewordenen. St. Bibiena von Bernini! Es ist wahrscheinlich, daß die Kirchehrenbacher Figur, wenn auch natürlich nur mittelbar, durch jenes berühmte Werk beeinflußt wurde. In ihrer so lebhaft bewegten Gewandung scheint Maria wie vom Sturmwind getragen über der sündigen Welt zu stehen oder in den Himmel aufzuschweben[2]). Es ist zweifellos eine prächtige

1) Siehe oben bei Martin Mutschelles Werken.

2) Die unbefleckte Empfängnis ist erst i. Anf. d. 17. Jahrh. in Sevilla von Mönchen verkündet worden. (Vgl. Justi Velazquez, 1. Bd. S. 26). Ihre schönste Darstellung fand sie in den Concepcionen Murillos. Theiler, wie auch die Mutschelle, knüpft aber wohl an die Italiener an. Übrigens scheint bei der Kirchehrenbacher Figur auch die Vorstellung der Himmelskönigin mit hereinzuspielen.

Skulptur. Vor allem fesselt uns das fein geschnittene Angesicht in seiner keuschen, jungfräulichen Schönheit. Der Wuchs des Körpers kommt trotz der schweren Kleidung klar, jedoch unaufdringlich, zur Geltung. Vorzüglich gebildet sind die Hände, technisch meisterhaft ist das wehende Kopftuch; die ganze Figur ist lebensvoll erfaßt und dargestellt. Hübsch sind auch die Putten; nur daß sie etwas schwer und wie äußerlich an den Rahmen angefügt erscheinen. Sie zeigen schon ganz die Art, an der Theiler dann festhielt: die rundlichen, aber nicht übertrieben starken Glieder, die etwas eckige Kopfbildung mit der merklich größeren oberen Gesichtshälfte, die hohe Stirn und die S förmigen Haarbündel. Im übrigen zeigen die Putten begreiflicherweise nicht so viel ausgesprochene Eigenart, daß sie sich deutlich von denen anderer Künstler unterscheiden. Auch Einflüsse berühmter Puttendarsteller, wie Fiamingos, Molls oder des Würzburgers P. A. Wagner, lassen sich nicht nachweisen. Jedenfalls zeigt schon mit diesen Engelchen Theiler seine „Fertigkeit die Kinder natürlich darzustellen[1]). Als Seitenfigur steht links St. Barbara (Höhe 1,42 m) mit dem Kelch in der Hand und dem Turm zu Füßen. Sie ist ebenfalls ausgezeichnet gearbeitet. Hals und Nacken sind weit entblößt, die Arme nackt, der Oberkörper ist in ein enges Schnürleibchen, das beliebte Kleidungsstück des Rokokos, eingepreßt[2]). Das Kleid wird dann aber nach unten wieder breiter und massiger und erinnert fast an den Reifrock. Es möchte scheinen, als habe der Künstler St. Bar-

1) Jäck, Pantheon 1844, S. 137.

2) Vgl. auch St. Kunigunda am Hochaltar u. St. Katharina an der Leibung des Chorbogens.

bara mit Absicht etwas weltlicher gestaltet im Gegensatz zu der heiligen Ottilia in ihrer schwarzen, schlichten Ordenstracht auf der rechten Seite des Altars. Sie hält als die Schutzheilige gegen Augenkrankheiten ein Buch, auf dem zwei Augen dargestellt sind.

Am rechten Nebenaltar steht in der Mitte auf einem von Wolken umgebenen Sockel St. Joseph mit dem Christuskind. Das männlich schöne Antlitz ist nach oben gewandt. Auch er ist von Putten umschwebt, welche die Handwerksgeräte des heiligen Zimmermanns tragen. Das Kindchen, das mir übrigens etwas zu groß erscheint, scherzt nicht wie bei der Josephstatue in der St. Gangolph-Kapelle mit dem Vater, jedenfalls weil diese Bewegung schon bei der rechten Seitenfigur, dem hl. Antonius, verwendet ist. Dieser erscheint, wie sein Gegenstück, St. Franziskus, als aszetisch abgemagerter junger Mönch. Braune Ordenskleider umschließen den hageren Leib in brettartig harten Falten, die den härenen Stoff gut wiedergeben. Auch diese Heiligen gehen, besonders in ihren gut charakterisierten Köpfen, vielleicht auf große Vorbilder in der Malerei zurück. Man vergleiche sie etwa mit St. Ignatius und Fr. Xaver auf dem Gemälde von Guido Reni „Madonna del Rosaria“ in Bologna[1]).

Daß Theiler an diesen Altären das Wesentlichste geschaffen, erscheint mir sicher. Die Angabe von Jäck bezw. Ditterich beruht gewiß auf seinen eigenen Mitteilungen und wir haben keinen Grund sie zu bezweifeln. Theiler war damals etwa 24 Jahre alt, sechs—sieben Jahre schon bei Mutschelle beschäftigt und wohl imstande nach dessen Angaben

1) Siehe Abb. bei M. v. Boehn, Guido Reni Nr. 22.

und Mustern die Figuren zu schnitzen. Die Anfertigung des schönsten Bildwerks, der Maria, fällt übrigens erst in das Jahr 1776/77, also in die Zeit, zu der Mutschelle die Altäre in Scheinfeld lieferte. Da Theiler auffallenderweise dort gar nicht genannt wird, ist es um so wahrscheinlicher, daß er eben in Kirchehrenbach beschäftigt war. Zudem spricht gerade diese Figur in ihrer feinen, sorgfältigen Ausführung ganz für unseren Meister. Auf ihn beziehe ich darum auch eine Notiz in den Rechnungen über die Nebenaltäre vom Jahre 1772/73: „4 Fl. 48 kr. demselben [Martin Mutschelle] und seinen Gesellen für ein geringes Trinkgeld“[1]). Anscheinend waren also mehrere, vielleicht aber auch bloß ein Geselle[2]) bei diesen Nebenaltären wesentlich beschäftigt und wir dürfen darum Theiler in erster Linie als den ausführenden Gehilfen Mutschelles bei dieser Arbeit betrachten. Es läßt sich nun bei den zeitlich einander so nahe stehenden und aus derselben Werkstätte stammenden Plastiken der Nebenaltäre und des Hochaltars gerade kein wesentlicher Stilunterschied herausfinden. Trotzdem glaube ich meinem Gefühl soweit vertrauen zu können, daß ich die Hand Theilers mit gutem Grund erkennen möchte in dem feinen, gut studierten und zierlichen Körperbau der

1) Pfarrarchiv Kirchehrenbach a. a. O.

2) Die Form „seinen Gesellen“ braucht nämlich durchaus nicht, wie nach heutigem Schriftdeutsch, nur den Dativ Pluralis bedeuten. Bei der Analogie zahlreicher anderer Urkunden, bei der Unbekümmertheit, mit der man damals einfach seiner Mundart nach auch schrieb, und der in Franken heute noch gebräuchlichen Vernachlässigung der starken Endungen, könnte damit auch der Dat. Singularis „seinem“ gemeint sein, trotzdem in der Form „demselben“ richtig die starke Deklination gebraucht ist.

Figuren, den zarten Gesichtern und den meisterhaft gebildeten Händen. Dem gegenüber wirken der Kaiser Heinrich und die Kaiserin Kunigunda des Hochaltars in der Gewandung entschieden schwer und in der Haltung etwas starr, während gerade das Lebendige, Leichte, das Feingeschnittene für Theilers beste spätere Arbeiten so bezeichnend bleibt.

Später entstanden sind vermutlich die zwei Figuren am Triumphbogen, St. Bartholomäus und St. Katharina. Daß sie in den Kreis der Altarskulpturen gehören, lehrt schon der flüchtige Augenschein. Nun sind sie aber in den Hauptrechnungen über die Kirchenausstattung[1]) nicht erwähnt, obwohl doch sonst jede einzelne Verzierung aufgeführt ist. Sie sind also erst nach dieser Zeit entstanden und waren ja freilich auch nicht so vordringlich wie die Altäre und die Kanzel. Aber auch einige Zierglieder am Sockel dieser Figuren weisen auf den beginnenden Klassizismus hin. So findet sich schon das für diesen Stil so bezeichnende schlangenartige Bandornament und der längliche, magere Akanthus. Vielleicht dürfen wir schon deshalb auch diese Figuren dem Theiler zuweisen. Denn besonders der Bartholomäus mit der abgezogenen Haut auf dem linken Arm und dem Messer in der Rechten zeigt seine Art ganz ausgesprochen: er ist von übermäßig schlanker Gestalt, das Gesicht ist ungemein hager und fast zu klein, der Bart geteilt. Zudem findet sich in Ditterichs Nachlaß ein Tonfigürchen, das eine genaue Nachbildung dieses Heiligen darstellt. Es soll von Ditterich selbst gefertigt sein[2]), der hier

1) Auch in den folgenden Jahren habe ich sie nicht verzeichnet gefunden.

2) Mitteilung seines Sohnes, des Herrn A. Ditterich Forchheim.

wohl seinen Lehrer kopierte, wenn es nicht überhaupt von Theiler selbst stammt. Zu der Figur der Katharina gehört höchst wahrscheinlich eine Theilersche Handzeichnung. Die Heilige ist dargestellt in reichem Hermelinmantel mit Rad und Schwert. Eine spätere Plastik derselben Heiligen in Pretzfeld weist deutlich auf diese Kirchehrenbacher Figur hin, erscheint mir aber in den Verhältnissen und in der Gewandgebung bedeutend besser.

Die Madonna in der Nebenkapelle von St. Gangolph.

Nur als Mutschelles Gehilfe kann Theiler, wie schon erwähnt, die ihm von Jäck[1]) zugewiesene „Maria mit dem Kinde Jesus in der Gangolpher Nebenkapelle" gefertigt haben. Maria, eine schlanke Gestalt (Höhe 1,50 m), mit herabwallendem Haare, die Krone auf dem Haupte, hält auf dem linken Arm das sitzende Kindlein, in der Rechten das Zepter. Theilers spätere Darstellung der sogen. „Strahlen-Madonna" in Ebermannstadt beweist, daß er diese Figur wohl kannte, oder eben sicherlich, wie Jäck sagt, selbst schuf. Man vergleiche etwa den Kontur des herabwallenden Haares, der in allen Linien bei der Ebermannstadter Figur so wiederkehrt. Hier ist auch schon der für Theilers weibliche Figuren so bezeichnende schlanke Hals; ebenso finden sich die fächerartigen Falten vor der Brust. Freilich der Faltenwurf ist, wie bei dem gegenüberstehenden Joseph, in dem Bausch um die Hüften ungemein schwer und hart. In ihrem Gesamteindruck wirkt diese Figur, der eine gewisse königliche Haltung nicht abzu-

1) Pantheon 1844. S. 137.

sprechen ist, jedenfalls besser als der etwas zu schwer geratene St. Joseph.

Das Denkmal des Fürstbischofs von Seinsheim in der Michaelskirche zu Bamberg.

„Nach seines Meisters Anleitung" soll Theiler das Grabmal des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim ausgeführt haben[1]), das jetzt im rechten Seitenschiff der Michaelskirche zu Bamberg steht[2]). (Abb. 5.) Ursprünglich im südlichen Seitenschiff des Domes, wurde es bei dessen Erneuerung unter Ludwig I. i. J. 1838 mit einer Anzahl anderer Denkmäler in die Michaelskirche übertragen und dabei mehrfach beschädigt, namentlich im Unterbau, bei dem vieles durch Stuck ersetzt ist.

Das eigentliche Denkmal baut sich jetzt über einem sehr einfachen Steinsockel auf, der an Stelle des früheren errichtet wurde; letzterer hatte jedenfalls große Ähnlichkeit mit dem des Frankensteindenkmals in Würzburg. In den jetzigen etwa $^1/_2$ Meter vorspringenden Unterbau ist die schwarzmarmorne Inschrifttafel[3]) eingelassen, die sich nach unten zuspitzt und

1) Jäck, Pantheon 1825, S. 108; Pantheon 1844, S. 137.

2) Beschrieben bei Landgraf a. a. O. S. 143; Heller, Bischöfl. Grabmäler S. 81; E. v. Marschalk, Fürstbischöfl. Grabdenkmäler S. 12; Schuster, Alt-Bamberg II. Jahrg. 1898/99, S. 497 und F. F. Leitschuh, Bamberg S. 140. Die „trefflichen Abbildungen in Tusch und Federzeichnungen, welche der 1817 verstorbene ehemalige Fürstliche Hofrat und Oberregistrator Kaspar Eder fertigte" und die der Histor. Verein Bamberg besitzt, während eine „Kopie nebst Ergänzungen der bei Eder fehlenden Abbildungen von Glasmaler Anton Müller in der Sammlung eines Bamberger Kunstfreunds" sein soll, konnte ich nicht auffinden. (S. E. v. Marschalk a. a. O. S. 14).

3) Die Inschrift siehe bei Landgraf und Heller.

von einem geflügelten Kronoskopf abgeschlossen wird. Dieser ist wohl erst bei der Überführung oder noch später mit dicker Farbe bestrichen worden. Den Sockel deckt eine mit Gesims versehene Platte aus schwarzem Marmor und auf ihr erheben sich aus demselben Material zwei Mäandervoluten, aus denen Pilaster aufsteigen. Sie tragen die Sippschaftswappen des Verstorbenen und ihre Kapitäle sind mit triglyphenartigen Kannelierungen verziert. In dem durch die Pilaster geschaffenen Rahmen kniet die fast lebensgroße Gestalt des betenden Fürstbischofs auf einem Kissen, vor seinen Knien liegen Inful, Herzogshut und Pallium. Auf dem von einem Tuche überspannten Betstuhl ist ein Buch aufgeschlagen; darüber schweben zwei geflügelte Engelsköpfchen, welche von einer die Hostie umrahmenden Gloriole überstrahlt sind — ein Hinweis auf die Einführung der „ewigen Anbetung" des Sakraments durch den Bischof. In der Mitte steigt dann noch ein dritter Pilaster auf, der einem Obelisken ähnlich ist. Dieser trägt einen kartuschenartigen Schild mit dem Wappen der Seinsheim, auf dem eine Krone ruht. Über ihr hält ein Putto ein Blattgewinde, das zu beiden Seiten des Schildes herabhängt. Über dem Putto steht schließlich noch eine bekränzte Urne, aus der Flammen schlagen. Links auf der Deckplatte sitzt ein weinender Putto, der eine umgekehrte Fackel hält[1]). Die Gestalt des Bischofs, seine Insignien, die Engelsköpfchen und Putten sind aus Alabaster, manches freilich in Stuckmarmor ausgebessert, aber in recht geschickter Weise. Kränze, Flammen und Strahlen sind vergoldet.

1) Der rechte Fuß und Unterschenkel in Stuckmarmor neu angesetzt.

Das Denkmal wurde in den Jahren 1779 bis 1780 geschaffen[1]). Die „Hochfürstlich-Bambergischen Wöchentlichen Frag- und Anzeige-Nachrichten" von 1780 bringen in der Nummer vom 14. März die Mitteilung, daß am 2. März das durch den hiesigen Bürger und Bildhauer Matthias[2]) Mutschelle von weißem Marmor künstlichst in Lebensgröße ausgearbeitete Ehrengedächtnis des Bischofs Adam Friedrich öffentlich ausgestellt wurde. Jäck[3]) schreibt, daß man am 2. März 1780 das Grabmal im Dom aufstellte. Als Schöpfer des Denkmals nennen auch Landgraf, Heller und E. v. Marschalk Martin Mutschelle; Jäck in den Ausgaben seines Pantheons zählt es einmal den Werken des Martin Mutschelle zu, schreibt aber dann doch schon im ersten Pantheon von Theiler: „er verfertigte nach seines Meisters Anleitung aus Marmor und Alabaster das schöne Grabmal im Dom für den Fürstbischof Adam Fr. von Seinsheim" und im Pantheon von 1844 nennt er als erstes von Theilers Werken „das schöne Grabmal des Fürstbischofs A. Fr. von Seinsheim aus Alabaster und Marmor, im Dom nach einem Gemälde von Scheubel." Während Jäcks Angaben im zweiten Pantheon auf Ditterich beruhen, scheint er für seine Zuweisung

1) Urkundliche Nachrichten darüber ließen sich in den Bamberger Akten nicht finden; das Familienarchiv der Grafen von Seinsheim auf Sünching enthält in Lade 35—36 ein Einnahme- und Sterberegister vom 17.—19. Jahrh. (Siehe Löher, Archival. Zeitschrift Bd. 11 A. F. 238/39). Aber das Archiv ist nach Mitteilung der Familie noch ganz ungeordnet und nicht zu benützen.

2) Offenkundiges Versehen: es soll Martin heißen; einen Matthias M. hat es nicht gegeben.

3) Bambergische Jahrbücher von 741—1829; Bamberg 1829, S. 510.

im ersten doch eine andere Quelle gehabt zu haben. Am bestimmtesten behauptet Theilers Urheberschaft Ditterich in seinem Nachruf[1]): „. . . . der Unterzeichnete hat die Gewißheit, daß das sich ehemals in der Domkirche befindliche Grabmal des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim, sowie das des Domprobstes von Frankenstein zu Würzburg Werke des Bildhauers Fr. Theiler von Ebermannstadt sind, der auch die Modelle dazu fertigte." Die Ebermannstadter Verwandten Theilers nannten mir neben dem Sebastian von St. Gangolph als ein weiteres Werk seiner Bamberger Zeit „etwas in der Michaelskirche." Für Theilers Urheberschaft spricht vor allem die Art der Arbeit. Weit mehr als seinem Meister liegt ihm die Darstellung des Einfachen und Ruhigen im Charakter unseres Grabmals; seine „Fertigkeit, die Stellungen der Kinder sehr natürlich darzustellen", beweisen die reizenden Putten; und die sorgfältige Arbeit des Chorrocks werden wir ganz ähnlich an späteren Figuren in Ebermannstadt und Forchheim wiederfinden. Ich stehe darum nicht an, auf Grund all dieser Zeugnisse und stilkritischen Erwägungen, die gesamte plastische Ausführung Theiler zuzuschreiben. Ob man aus Jäcks Bemerkung „nach einem Gemälde von Scheubel" auf einen Entwurf des ganzen Grabmals von der Hand dieses Malers schließen darf, wie es F. F. Leitschuh[2]) will, kann ich nicht entscheiden. Möglich wäre es wohl, da ja für das Grabmal desselben Bischofs in Würzburg der dortige Hofmaler Fesel dem Bildhauer den Entwurf lieferte[3]). Doch hätte sich Jäck,

1) Tagblatt der Stadt Bamberg 1856 a. a. O.

2) Bamberg S. 140.

3) Lempertz, J. P. A. Wagner S. 86.

wenn dies auch bei Scheubel der Fall gewesen wäre, vielleicht doch deutlicher ausgedrückt und nicht gerade von einem „Gemälde“ gesprochen, bei dem ich mehr an ein Bildnis des Fürsten denken möchte, wie es Scheubel nachweislich schuf[1]). Der Entwurf des Grabmals wäre wohl auch kaum gemalt worden, denn Fesel hat ebenfalls nur eine Zeichnung, vielleicht auch nur eine Skizze geliefert[2]).

Ob nun Theiler auf die Gestaltung der Idee Einfluß hatte oder nicht, jedenfalls war ihm diese ruhige, feierliche Darstellung im Geiste des erwachenden Klassizismus sehr gelegen. Und die Wandlung zum neuen Stil zeigt unser Denkmal recht deutlich gegenüber dem etwa gleichzeitig entstandenen Grabmal desselben Bischofs von der Hand J. P. A. Wagners in Würzburg, das uns zu „jener pathetischen Geschmacksrichtung“ des J. Pigalle führt[3]), wo der Fürstbischof voll theatralischer Würde wie jener Marschall von Sachsen dem Sarge zuschreitet. Ein eingehender Vergleich mit diesem Werk erscheint bei der allzu großen Verschiedenheit in der ganzen Idee der Darstellungen nicht geboten. Indessen können wir die gute Beobachtung von Lempertz[4]), daß nämlich Wagner bei seiner „Fähigkeit in der Darstellung der Kindergestalten auch geeignet zu der Darstellung des vollen Gesichtes des hohen Kirchenfürsten“ sei, mit dem gleichen Recht für Theiler gelten lassen. Unserem heutigen Empfinden erscheint das Bamberger Grabmal in den verschiedenen Beigaben und Zierformen zwar

1) Jäck schreibt von dem jüngeren Scheubel im Panth. 1825, S. 96 Das Bildnis des Bischofs Seinsheim werde zu seinen besseren Porträts gezählt.
2) Lempertz, J. P. A. Wagner S. 86.
3) F. F. Leitschuh, Würzburg S. 46 f.
4) a. a. O. S. 87.

etwas äußerlich und kleinlich, doch kann man ihm eine gewisse Frische der Darstellung nicht absprechen. Die Haltung der Figur ist recht lebenswahr und ungesucht, die Porträtähnlichkeit gut, soweit es sich nach gleichzeitigen Bildnissen[1]) beurteilen läßt; die Ausarbeitung des Gewandes und der Hände erscheint, wie schon Landgraf[2]) und neuerdings Leitschuh[3]) hervorhoben, sehr fleißig und zierlich. Die rundliche Körperfülle des jovialen Fürsten ist lebensähnlich und doch durchaus nicht unschön wiedergegeben. Recht anmutig sind die Engelchen, namentlich der kleine weinende Putto mit seinem Stumpfnäschen. Vergleicht man unser Denkmal mit dem Würzburger von Wagner oder etwa mit dem des Bischofs Franziskus Konrad von Stadion in der Michaelsberger Kirche, so fühlt man sich gegenüber jenen „theatralischen Momenten in eine reinere Atmosphäre versetzt[4])“ und ich meine insbesondere, die Idee, den Bischof von Seinsheim im feierlichen Gebet, in ruhiger, edler, knieender Haltung zu verewigen, entspricht weit besser seinem menschlichen Charakter, der sich durch Güte, Wohlwollen und feine Geistes- und Herzensbildung auszeichnete, als die pathetische, im Gedanken barocke Darstellung in Würzburg. Ich möchte, ohne den Schwung der Bewegung und die technische Virtuosität jener Denkmäler zu unterschätzen, auch für unser Werk in etwas Lübkes Urteil[5]) über das

1) z. B. bei einem Gemälde im großen Saal der Würzburger Residenz oder einem kleinen Alabasterrelief in der Städtischen Kunst- und Gemäldesammlung zu Bamberg Nr. 713. (Künstler unbekannt.)

2) a. a. O.

3) Bamberg a. a. O.

4) W. Lübke, Geschichte der Plastik ꝛc. Leipzig 1871. Bd. II. S. 776—78.

5) a. a. O.

Grabmal des Papstes Clemens XIII. in St. Peter zu Rom aus dem Jahre 1792 gelten lassen: „Die ernste Einfachheit, die feierliche Ruhe des Ganzen berührt wohltuend." Diesem Werk Canovas, „mit der edel empfundenen Gestalt des betenden Papstes" und dem „Genius mit der umgestürzten Fackel", gleicht übrigens das unserige in einigen bemerkenswerten Zügen; dabei ist es interessant, daß es um etwa zwölf Jahre früher entstand als jenes. Viel stärker ist aber noch die Ähnlichkeit mit dem Denkmal des Bischofs Johann Anton von Zehmen, (gest. 1790) im Eichstätter Dom, einem der „besten Werke" des dortigen Bildhauers J. A. Breitenauer[1]), besonders da auch die Gestalten der dargestellten Bischöfe sich auffallend gleichen und dasselbe Material verwendet ist. Doch darf man m. E. an eine Beeinflussung des Eichstätter Meisters durch das Bamberger Grabmal nicht denken, sondern es handelt sich wohl nur um zwei zeitlich sich nahestehende Darstellungen derselben Idee auf Grund älterer Typen und in der Art des klassizistischen Stiles. Man findet es ja schon in früheren Zeiten recht häufig, daß an Grabmälern der Verstorbene kniend im Gebete dargestellt wird[2]). Auch der

1) Eichstätts Kunst, geschildert von F. X. Herb u. a.; München 1901; S. 21 und 39. Hier auch eine Abbildung.

2) z. B. Claus Sluters Denkmal Philipps des Kühnen am Portal der Kartause von Champnol bei Dijon; Das Grabmal des Bamberger Bischofs Johann Philipp v. Gebsattel (1599—1609) von Michael Kern aus Forchtenberg. Die Gestalt des Bischofs „in Alabaster gearbeitet, kniet in einer reichgemusterten [!] Gewandung vor einem (leider verschwundenen) Kruzifix." (Leitschuh Bamberg S. 139). In allerneuester Zeit hat Georg Busch den Bischof Haffner im Mainzer Dom ähnlich wie beim Seinsheim Denkmal kniend dargestellt; die Gewandung ist hier aber einfacher, großzügiger behandelt. (Siehe Abb. in: Die christliche Kunst VIII. Jahrg. 6. Heft).

Genius mit der umgestürzten Fackel trauert schon in der Renaissance an Grabmälern[1]). Besonderer Beliebtheit erfreute sich dann diese Idee wieder, nachdem im 17. und 18. Jahrh. das Skelett „als fast einziges Ausdrucksmittel für den Tod" gebraucht worden war, in der Zeit, da Winckelmanns und Lessings Schriften ihren Einfluß auf die Plastik ausübten[2]). An unserm Denkmal zeigen sich nun diese klassizistischen Motive und Einflüsse verhältnismäßig schon früh und dadurch erhält es eine gewisse Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte überhaupt.

Der Sebastian bei St. Gangolph.

Neben dem Pfarrhaus von St. Gangolph in Bamberg erhebt sich auf zwei Meter hohem Postament die überlebensgroße Statue des hlg. Sebastian aus Zeiler Sandstein. (Abb. 6.) Der schlanke Körper des jungen Kriegers[3]) ist nahezu völlig nackt. Der rechte Arm ist über den Kopf gebogen und an den Stamm, der linke an einen Ast gebunden; das rechte Bein

1) So etwa am Grabmal des Bischofs Adolf von Schauenberg um 1556 im Kölner Dom.

2) H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland; Leipzig 1905, S. 587; Th. Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Mitt. d. K. K. Zentralkommission z. Erf. u. Erh. d. Kunst- und histor. Denkmale N. F. Wien 1887—1890.)

3) Sebastian, aus vornehmem römischem Geschlecht, Ritter bezw. Prätorianerpräfekt, 288 n. Chr. als Martyrer von mauretanischen Bogenschützen erschossen. Er wird bereits im 15. Jahrh. meist nackt und jugendlich, an einen Baum gebunden dargestellt, obwohl das älteste „individualistische Bildnis", ein Mosaik zu St. Pietro in Vincoli zu Rom, ihn als bärtigen Mann zeigt. (Karl Atz, die christliche Kunst in Wort und Bild ꝛc. Regensburg 1899 und Detlev v. Hadeln, die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian ꝛc. Straßburg 1906, S. 1—2.)

ist über dem Knöchel gefesselt. Das von einem eisernen Heiligenschein umrahmte Haupt ist schmerzvoll und in ohnmächtiger Wendung auf den rechten Oberarm zurückgesunken, der Mund leicht geöffnet. Das mantelartige Tuch ist auf der Linken heruntergeglitten und flattert zur Rechten in mächtigem Bausch hinaus. Über den rechten Oberschenkel läuft nur der Strick, der es festhält[1]). Fünf Pfeile stecken in Rumpf und Beinen. Am Stamm lehnen Helm und Schild. Der Baumstrunk mit dem Heiligen steht auf einem Sockel mit geschweiften Seitenflächen. Die Vorderseite trägt folgende von einer Lorbeer- und Palmenkartusche umgebene Inschrift in Majuskel:

GOTT
UND DEM HEILIGEN SEBASTIAN
ZU EHREN
HAT DIESES BILDNUS VERLOBT UND IN
SEINER GEBURTSSTADT SETZEN LASSEN
BONAVENTURA JOSEPH MUTSCHELE
KAISERLICHER HOFBILDHAUER
WEIL ER BEY DER ANNO 1771 IN MOSKAU
GEWESENEN GROSEN PEST[2]) GLUECKLICH
ERHALTEN WORDEN.
GESETZT BAMBERG 16. MAERZ
1780
VON MUTSCHELE.[3])

1) Über die Befestigung des Lendentuchs siehe die Notiz bei Theilers Kruzifixen und die allgemeine Charakterisierung seiner Kunst.

2) Sebastian ist der Schutzheilige gegen die Pest, auch Patron der Schützengilden.

3) Einen Vornamen des Künstlers konnte ich von Anfang an nicht mehr entziffern und bei der Erneuerung der ganzen Skulptur Ende d. J. 1913 ist nur mehr Mutschele geschrieben, doch kann natürlich nur Martin gemeint sein. Über die Pest siehe oben Bonaventura Mutschelles Leben.

Zu Füßen des Heilgen sitzen auf kleinen Sockeln, deren geschweifte, nach innen ansteigende Deckplatten an einen gebrochenen Giebel erinnern, in Kontrapost zwei Putten, der linke mit Köcher und Pfeilen, der rechte mit der Märtyrerpalme.

Trotz der deutlichen Bezeichnung mit Mutschelles Namen betrachte ich die Gruppe wesentlich als ein Werk Theilers. Zunächst wird sie in zwei ortsgeschichtlichen Büchern diesem ausdrücklich zugeschrieben. In der ohne Nennung des Verfassers (wohl Jäck) 1834 erschienenen Schrift „Bamberg und seine Umgebungen“[1]) wird erwähnt: „Hinter der [Gangolphs]kirche steht eine gut ausgearbeitete Statue des hl. Sebastians vom Friedrich Theiler im Jahre 1785[2]) verfertiget“. Da die Inschrift ganz deutlich Mutschelle nennt, muß doch wohl der Verfasser einen wesentlichen Anhaltspunkt für Theilers Urheberschaft gehabt haben. In Jäcks zweitem Pantheon 1844 wird als drittes Werk Theilers aufgezählt „der steinerne hlg. Sebastian hinter der Gangolphskirche“. Diese Notiz geht auf Ditterichs Angaben zurück und letzterer selbst äußert sich später noch ausführlicher in dem genannten Artikel des Tagblatts von Bamberg: „Eines der schönsten Bildhauerwerke, welche die Stadt Bamberg besitzt, ist gewiß die schöne Statue des hlg. Sebastian. Diese wird gewöhnlich für eine Arbeit des Bamberger Bildhauers M. Mutschelle angesehen, die Aufschrift am Postament führt zu dieser Vermuthung; allein der Unterzeichnete hat die Gewißheit, daß diese Statue mit den zwei Engeln . . . . . ein Werk des Bildhauers Fr. Theiler von Ebermannstadt ist,

1) S. 51.

2) Offenbar ein Versehen gegenüber der deutlichen Inschrift.

der zu dieser Zeit . . . . bei Bildhauer Mutschelle, seinem Lehrmeister, den er damals schon sehr weit übertraf, arbeitete und auch das Modell dazu fertigte." Dieses „besitzt der Unterzeichnete selbst." Theiler erzählte dem Ditterich „manche Umstände bezüglich seiner Studien zu diesem Werke" und wir hörten schon oben, wie sich Theiler beklagte, daß ihm Mutschelle nicht genügend Zeit zur Ausführung ließ. Das Modell (Höhe 24 cm) besitzt heute Ditterichs Sohn, Herr A. Ditterich zu Forchheim. Es ist aus Holz geschnitzt und mit Kreide überzogen (grundiert); die rechte Hand ist leider abgebrochen. Das ungemein fein gearbeitete Figürchen stimmt völlig mit der Steinausführung überein, nur flattert das Tuch nicht soweit hinaus, das Gesicht erscheint etwas breiter, der Körper gedrungener und der rechte Arm ist ein wenig höher gehoben. Auf der Grundfläche des Sockels findet sich von A. Friedrich Ditterichs Hand folgende Inschrift: „Bild des h. Sebastians . . . Modell zu der Statue in Lebensgröße [?] in Bamberg zunächst der St. Gangolphskirche von Friedrich Theiler, geb. zu Ebermannstadt 1748, gest. alda . . . . . Februar 1826, alt 78 Jahr." Wir haben keinen Anlaß, diese wiederholten deutlichen Behauptungen Ditterichs anzuzweifeln. Er hatte seine Nachrichten vom Künstler selbst und wir dürfen beiden Männern bei ihrem Charakter keine wesentliche Übertreibung oder gar Unwahrheit zutrauen. Gerade auf dieses Werk scheint sich übrigens Theiler viel zugute getan zu haben, wie die ausführlichen Erzählungen seinem Schüler und seinen Ebermannstadter Verwandten gegenüber beweisen. Diese haben ihre

lebhaften Erinnerungen[1]) an den Sebastian nämlich unabhängig von Ditterich. Aber auch aus stilkritischen Erwägungen müssen wir die Ausführung des Werkes dem Theiler zuschreiben. Hier offenbart sich schon deutlich seine spätere für ihn so bezeichnende Art: die schlanken Beine, die feinen Knie, die gute Modellierung der Brust, die zwei Falten über dem Nabel, die stark und wulstförmig hervortretenden Bauchmuskeln, der freilich auch sonst im Barock häufige über den Oberschenkel laufende Strick, Eigenheiten, die besonders seine Kruzifixe kennzeichnen. Alle seine späteren Werke zeigen in der Tat, wie schon Ditterich feststellt[2]), „jedem Unbefangenen die auffallendste Ähnlichkeit des Stiles mit dem des Sebastian“ [3]), die nicht nur auf Überlieferung der Schule bezw. Nachahmung seines Meisters zurückgeht.

Martin Mutschelles Figuren sind, wie wir sahen, merklich kräftiger und sehr selten so fein und fleißig durchgearbeitet. Daß er natürlich seinem Gesellen allgemeine Anweisung gegeben[4]), daß vielleicht Bonaventura selbst in einer Hand-

1) S. oben Theilers Leben. Als eines der ersten Werke Theilers wurde mir von seinen Verwandten der Sebastian genannt mit der Bemerkung, Theiler habe aber des Meisters Namen „hinschreiben müssen.“

2) Tagblatt der Stadt Bamberg a. a. O.

3) Man vergleiche auch die Gesichtsbildung des Sebastian mit dem späteren gesicherten Theilerschen Wendelin in Pretzfeld!

4) Auffallende Ähnlichkeit mit dem Sebastian bei St. Gangolph zeigt die freilich viel schwächere Figur desselben Heiligen in Herzogenaurach, welche ich dem Georg Joseph Mutschelle zuweisen möchte. Siehe Anhang Nr. 5 Anm. 1. Dann hätte sich der Typus in der Familie Mutschelle erhalten.

zeichnung den ersten Entwurf geliefert, wäre wohl möglich. Jedenfalls aber hat Theiler mit der Fertigung des Modells und der Ausführung in Stein die ganze plastische Arbeit geleistet, so daß der Sebastian schon deshalb ganz wesentlich als sein Werk anzusehen und in der kleinen Statuette nicht etwa eine Nachbildung des Schülers nach dem Werke des Meisters anzunehmen ist. Theiler spricht ausdrücklich von seinen „Studien zu diesem Werke“[1]) und die Sebastian-Darstellungen Mutschelles waren sämtlich so unruhig[2]), daß wir gerade in der Mäßigung und der edleren Formengebung Theilers Art erkennen.

Mithin dürfen wir in dieser Statue wohl mit Sicherheit ein Werk unseres Meisters aus seiner Gesellenzeit erblicken[3]). In Sandstein kennen wir übrigens von ihm nur noch eine Plastik, das Eggolsheimer Kreuz. Der Aufbau der Gruppe ist recht gefällig und geschickt. Die hochragende Gestalt des Heiligen und darüber hinaus noch der Baumstamm wären allein zu schmal und zu dürftig gegen den weiten Himmel, in den sie ohne Hintergrund aufragen; die zwei Putten auf ihren Sockeln aber geben dem Ganzen eine breitere Grundlage, so

1) Siehe oben.

2) Vgl. die Sebastiandarstellungen Mutschelles in der St. Gangolph-Kirche, inÖßweinstein und Scheinfeld.

3) Auffallen muß es, daß Leitschuh, Bamberg S. 121 den Sebastian als ein Werk Mutschelles nennt, während er ebenda S. 140 das Seinsheim-Denkmal dem Theiler zuschreibt; denn die Urheberschaft Theilers ist für den Sebastian durch Jäck-Ditterichs Angaben, auf die sich Leitschuh stützt, mindestens ebenso gut begründet wie die für das Seinsheim-Denkmal. Nach unseren Untersuchungen ergaben sich sogar für Theilers Tätigkeit am Sebastian mehr Beweisgründe als beim Grabmal. Übrigens ist bei Leitschuh die Figur irrtümlich mit 1786 statt 1780 datiert.

daß der Gesamtaufbau sich pyramidenförmig gestaltet[1]). Der nackte Körper zeugt von verständnisvollem Aktstudium, die Bewegung ist naturwahr und doch nicht übertrieben oder unschön in qualvollem Ausdruck und in der Verrenkung der Glieder, wie häufig bei Barockdarstellungen[2]). Es waltet hier schon eine ruhigere, verinnerlichte Auffassung und eine Veredlung des Schmerzes, wie sie Theiler überhaupt sehr gut gelingt, auch in seinen Kruzifixen und dem viel späteren Niedermirsberger Sebastian. Im wesentlichen aber haben wir doch noch ein Werk des Rokokos vor uns. Spätere Sebastiandarstellungen Theilers sind schon zu ruhig, fast steif[3]), während hier die schmerzhafte Windung des Körpers sehr natürlich und berechtigt ist und höchstens das Tuch schwer und übertrieben erscheinen könnte. Echte Kinder des Rokokos sind die hübschen Putten. In den mageren, von einer Bandschleife zusammengehaltenen Palmwedeln der Kartusche, die an Stelle der üppigen Akanthusranken des Barocks getreten sind, darf man vielleicht ein äußeres Zeichen des Klassizismus[4]) erblicken.

Nun ergibt sich die Frage nach etwaigen Vorbildern und Anregungen. Läßt sich auch darüber nichts Genaueres sagen, so sei hier doch auf einige stilistische Eigenheiten hin-

---

1) Hier zeigt sich noch der feine Sinn der Barockkünstler für Linien, Silhouttenwirkung und Berücksichtigung des Himmels und der Luft. Vgl. Einleitung.

2) Vgl. die oben genannten Werke Mutschelles.

3) Besonders die in Kirchschletten ums Jahr 1810.

4) A. Gennewein, Vom Romanischen bis zum Empire II. Leipzig [1911] S. 400 f.

gewiesen. Die Entwicklung der Sebastiandarstellung bis auf die Zeit unseres Werkes ist noch nicht klar zu verfolgen; denn an zusammenfassenden Studien liegt, soweit ich sehe, nur das bis etwa 1500 reichende erwähnte Buch von Detlev von Hadeln vor. Die Krümmung des einen Armes über dem Haupt findet sich schon bei gotischen Darstellungen[1]), sie liegt ja auch nahe, bringt Abwechslung in die Haltung und betont die Hilflosigkeit der gefesselten Glieder[2]). Beachtung verdient es vielleicht, daß der eine Fuß häufig von einer Fessel frei bleibt; der Körper gewinnt dadurch eine festere Stütze, während er sonst ja förmlich in den Stricken hängen müßte. Soweit ich gleichzeitige Sebastianskulpturen kenne, möchte ich mit der unsrigen am ersten eine Statue des unterfränkischen Bildhauers Joseph Keilwerth (gest. 1788 in Würzburg) in der kath. Pfarrkirche zu Amorbach vergleichen. Schon in der Gesamthaltung zeigt sich starke Übereinstimmung, ferner ist das Lendentuch ähnlich gefaltet (auch hier bleibt der rechte Oberschenkel frei) und obwohl dieses Werk um wenigstens 10 Jahre älter ist als das Theilersche, zeigt sich auch der Klassizismus in der „ruhigen, vornehmen, von echtem Schönheitssinn durchwehten Auffassung . . . . zu einer Zeit, die bei aller Virtuosität der Technik einer gespreizten thea-

1) Siehe z. B. den Sebastian in der Kirche zu Burk bei Forchheim.

2) Die Renaissancemaler von Ambrien und Florenz, wie Botticelli, Perugino, Antonello da Messina, Forli, Pinturicchio, Sodoma fesseln fast alle die Hände auf dem Rücken (P. Brandt, Sehen und Erkennen, Leipzig [1910] S. 160—161; v. Hadeln a. a. O.). Der aufgebogene Arm ist aber häufig in Oberitalien, wo überhaupt zu Gunsten des Malerischen eine freiere Darstellung herrschte.

tralischen Darstellungsweise soviel opferte[1])." Aber der Akt scheint mir bei Theiler doch noch fortgeschrittener und besser. Bei Keilwerths Figur bildet z. B. das rechte Knie eine unschöne Linie. Gewisse „Details" bei dieser Statue „erinnern an die Auverraschule[1])". Da die Auverra auch künstlerische Beziehungen zu Bamberg hatten, so ist eine Anknüpfung Mutschelles oder Theilers an ein Werk jener Würzburger Künstler nicht unmöglich, obwohl sich nichts darüber nachweisen läßt. Zu vergleichen wäre mit unserer Figur ferner ein Sebastian auf einem Nebenaltar in der Kirche zu Salem (Baden). Die Stellung ist fast die gleiche, nur Stand- und Spielbein erscheinen im Gegensinne. Der Altar in Salem dürfte gegen 1790 entstanden sein. Als Künstler kommt in Betracht J. G. Wieland, der Schwiegersohn des in Salem tätigen, 1770 gestorbenen G. Dürr[2]).

Im wesentlichen freilich sind wohl alle diese Übereinstimmungen durch den Zeitstil bedingt und da ist es interessant, wie gerade auch bei einer Sebastiandarstellung, die doch am meisten für barocken Überschwang geeignet erscheint, allmählich der ruhigere Klassizismus durchdringt. Theilers Werk nimmt eine gute Mittelstellung ein, indem es vom Barock noch genug äußere Bewegung und lebhaftes Gefühl hat, um nicht steif und kalt anzumuten, vom neuen Stil aber schon die weise Mäßigung der bewegten Glieder und die glattere Formengebung zeigt. Mit einigem Vorbehalt sei schließlich noch auf einen weit zurückliegenden Vorläufer unserer Sebastiandarstellung hingewiesen. „Was für die Antike die

1) Altfränkische Bilder; Würzburg 1902; hier auch Abbildung.
2) Dehio, Handbuch III S. 451.

Athletenstatue, war für die Renaissance der hl. Sebastian[1])." Der Barock liebte besonders Bartholomäus und Sebastian[2]). Und was konnte auch der Plastik dieser Zeit mehr zusagen als eine größtenteils nackte, jugendkräftige Kriegergestalt, die, von heftigem Schmerz gepeinigt, sich in den Fesseln windet[3])? Für diesen Vorwurf aber gab es in der Antike ein treffliches Beispiel, die 1506 gefundene Laokoongruppe. „Insbesondere von Michelangelo als Wunder der Kunst gepriesen, hat sie neben den Werken dieses Meisters in der Plastik der Folgezeit, namentlich in der Barockskulptur, hinsichtlich der Richtung auf das Pathetische und der Darstellung des nackten menschlichen Körpers nicht immer im günstigen Sinne vorbildlich gewirkt[4])." Von Anfang an erinnerte mich unser Sebastian auffallend an den Laokoon, namentlich in dessen neuerer Ergänzung mit dem zum Kopf aufgebogenen rechten Arm; man vergleiche ferner die Biegung des Körpers in den Hüften, die stärkere Beugung des einen Beines und das fast gestreckte andere, den eingezogenen Unterleib, die hervortretende Brust und das von Leid durchbebte Haupt! Ich stehe nicht an, eine wenn auch mittelbare Beziehung hier anzunehmen. Theiler besaß ja Bücher und Bilder über Renaissance und Barock und machte, wie er selbst erzählte, vielerlei Studien

1) P. Brandt a. a. O.

2) P. A. Kuhn, Allgem. Kunstgeschichte, Plastik II. S. 729.

3) Vgl. auch Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II. 1. S. 436; er nennt Sebastian ein in der Renaissance „beliebtes Sujet", an dem man seine Virtuosität in der Darstellung des Nackten zeigte.

4) A. Furtwängler u. H. B. Arlichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur; München [1911], S. 139.

zu seinem Werke[1]). Edmund Hildebrandt[2]) betont diese formell und inhaltlich triebkräftigen Keime des Laokoon im Barock: „der klassische Stammbaum aller [leidenden Helden, kräftigen nackten Gestalten u. a.] ist der auch von Falconet vergötterte Laokoon.“ Und wenn wir ebenda weiterhin erfahren, daß die meisten großen Bildhauer des Klassizismus, wie etwa Falconet und Houdon, in ihrer Jugend, noch im Banne des Barocks, eine leidenschaftlich bewegte, schmerzerfüllte Gestalt schufen, so trifft das wohl nicht ganz zufällig auch auf unseren ländlichen Meister zu. Jedenfalls ist der Sebastian noch sehr stark barock und es erscheint sicherlich nicht belanglos, daß diese Figur sich dadurch wesentlich von dem gleichzeitigen Grabmal des Fürstbischofs von Seinsheim unterscheidet, das, als die Darstellung des in feierlicher Ruhe betenden Fürsten, schon so gemäßigt ist.

Das Denkmal des Dompropsts von Frankenstein im Dom zu Würzburg.

Dieses Werk, das Theiler noch in Mutschelles Werkstätte gefertigt hat[3]), steht an einem Pfeiler des linken Seitenschiffes im Würzburger Dom[4]). Ein klassizistisches, gut ge-

1) Übrigens können auch Darstellungen anderer nackter leidender Männergestalten vorbildlich gewesen sein, wie etwa eine Geißelung Christi von Seb. del Piombo in St. Pietro in Montorio zu Rom, die nach einer Zeichnung Michelangelos (beachte wieder dessen Wertschätzung des Laokoon!) ausgeführt sein soll.

2) Ed. Hildebrandt, E. M. Falconet; Straßburg 1908, S. 10.

3) Jäck, Panth. 1844, S. 137 u. Ditterich im Tagblatt der Stadt Bamberg 1856.

4) Kurz erwähnt bei B. A. Heßdörfer, Der Dom zu Würzburg und seine Denkmäler; Würzburg 1907, S. 67. Hier auch eine gute kleine Abb. und bei B. Brand, Führer durch den Dom zu Würzburg; Würzburg 1907, S. 36.

schmiedetes Eisengitter[1]) umgibt den Sockel aus schwarzem Marmor. Dessen Kanten treten pilasterartig vor und sind mit Pfeifenrillen verziert. In der zurückgesetzten Fläche ist die Inschrift[2]) eingemeißelt, die von einem Lorbeerkranz aus Stuckmarmor umrahmt wird. Am unteren Gesims des Sockels liegt über gekreuzten Knochen ein Totenkopf. Den Sockel deckt eine ähnliche schwarze Marmorplatte wie beim Seinsheimdenkmal. Auf ihr steht ein einfaches Postament mit der Marmorbüste des Verstorbenen. Das Haupt ist wie fragend nach rechts gewendet zu der ergreifenden Gestalt des greisen, geflügelten Kronos[3]), der mit sanfter Hand den Vorhang vor dem Leben des Domherrn zuzieht[4]). Dem Kronos gegenüber sieht man eine große, mit Laubgewinden bekränzte Urne, deren Vorderseite ein Relief, die Auferstehung des Fleisches, zeigt: Christus erscheint mit dem Kreuz in den Wolken; ein Auferstehender, dessen scharf geschnittene Züge wohl eine beabsichtigte Ähnlichkeit mit der Büste des Domherrn zeigen, hebt seinen Sargdeckel empor. Hinter der Büste des Propstes steigt eine schlanke, abgebrochene Säule aus

1) Dieses stammt vielleicht von dem Würzburger Hofschlosser Anton Oegg; vgl. dessen Arbeit an dem Tor im Park von Veitshöchheim. Altfränk. Bilder. 1900.

2) Wiedergegeben bei Heßdörfer a. a. O.

3) Oder Saturn; beide werden nicht mehr genauer unterschieden, denn auf Saturn, den alt-ital. Gott der Saaten, wurde die Sage vom goldenen Zeitalter übertragen.

4) So fasse ich den Vorgang auf, etwa im Sinne des Verses „Und sinkt des Lebens Vorhang einst hernieder." Brand a. a. O. schreibt „Die Büste wird durch den Tod mit einem Tuch bedeckt," was im wesentlichen dasselbe ist.

schwarzem Marmor auf, die im oberen Teile das bekränzte Wappenschild des Verstorbenen trägt. Von diesem läuft ein Laubgewinde, an dem die Sippschaftswappen mit sehr einfachen Schleifen aufgehängt sind, bis zur Urne herüber. Kronos, Urne, Wappen und sonstige Verzierungen sind wie die Büste aus weißem, alles andere ist aus schwarzem Marmor; die Sense, die Fransen des Vorhangs, Ränder der Wappen und einige Linien der Urne weisen Vergoldung auf. Der Kronos und die Büste erscheinen in Lebensgröße; die Höhe des Ganzen beträgt etwa 5 Meter.

Das Denkmal ist gewiß stark klassizistisch, so vor allem in den Ziergliedern des Sockels, in den Blattgewinden und den starren Schleifen an den Wappen. Auch die Gestalt des Kronos kommt in dieser Zeit noch häufig vor[1]). Aber dieser muskulöse Greis mit dem mächtigen wallenden Barte und vor allem der Gedanke der ganzen Darstellung erscheinen mir doch noch recht barock. Das aus dem Steinmaterial gemeißelte

1) Siehe z. B. einen Grabstein aus d. J. 1776 an der Moritzkirche zu Ingolstadt oder das genannte Grabmal des Bischofs von Zehmen in Eichstätt u. a. Bekannt sind die „Ahren mit den Sensenmännern" des Louis seize. Auf die Ähnlichkeit eines Saturn, der dem Cupido die Flügel beschneidet, zu Veitshöchheim, einer „vorzüglichen Arbeit" J. P. Wagners mit der Gestalt des Todes am Frankenstein-Grabmal weisen die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern (3. Bd. 3. Heft, BA. Würzburg, S. 218) hin. Vgl. auch Lempertz a. a. O. S. 61. Im übrigen sind diese Kronos- oder Saturngestalten und so auch heilige Greise mit langem, schön gewelltem Bart und nacktem, muskulösem Oberkörper (St. Hieronymus, Antonius) besonders in der Barockkunst sehr beliebt (Siehe die oben erwähnten Grabmäler in Henfenfeld und Thurnau; Chr. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig [1903] S. 12, 16, 23 f. M. v. Boehn. Guido Reni Abb. 10, 19, 37.)

Tuch empfinde ich als hart und etwas unnatürlich. Die Urne erscheint mir zu groß und wirkt gegenüber der Büste des Verstorbenen, die doch ungleich wichtiger ist, fast erdrückend. Letztere sitzt auch etwas zu unvermittelt auf dem Sockel. Dieser unangenehme Eindruck wird noch gesteigert durch die lebhafte Bewegung und den fragenden Ausdruck des Gesichtes. Denn es dünkt mir durchaus nicht glücklich, einer Büste, die doch eigentlich nur das Bildnis der Person geben soll, in dieser Art Leben und Anteil an einem Vorgang zuzuweisen. Jedenfalls finde ich die Idee des Bamberger Denkmals einfacher und natürlicher. Die technische Ausführung ist freilich sehr gut, besonders der Kronos ist meisterhaft mit eingehendem Studium des Körpers und ungemeinem Fleiß gearbeitet, die Porträt-Büste erscheint lebenswahr und mit großem Ernst erfaßt; recht fein charakterisiert ist schließlich noch das zarte Relief auf der Urne. Es ist Theiler vielleicht deshalb besser geglückt als seine späteren Reliefdarstellungen, weil sich hier die Szene sehr wenig nach rückwärts vertieft.

Das Denkmal ist höchst wahrscheinlich, ähnlich wie das Bamberger, noch im Todesjahr des Propstes oder doch im darauffolgenden, also um 1780/81 entstanden und wurde jedenfalls von der Familie des Verstorbenen gestiftet. Nach einer Angabe des Bambergischen Stadt- und Landkalenders auf das Jahr 1797 sollen dafür „einige tausend Fl. bezahlt" worden sein, was indessen für die damalige Zeit und im Vergleich mit dem Preis der Arbeiten des jüngeren Mutschelle doch reichlich hoch erscheint[1]). Am Sockel steht die Inschrift

1) Die Würzburger Akten enthalten nur ausführliche Berichte über Tod und Beisetzung des Propsts. Da über den Meister des

„F. MUTSCHELE v. BBERG“. Wenn Ditterich gleichwohl Theiler als Verfertiger nennt, so verhält es sich damit ebenso wie beim Bamberger Denkmal. Für Theilers Hand ist namentlich die sorgfältige und mühevolle Ausarbeitung sehr bezeichnend. Auf seine Bekanntschaft mit diesem Werk weist auch eine Handzeichnung von ihm hin, die wahrscheinlich als Plan zu einem Grabmal anzusprechen ist. Wie es sich mit dem Entwurf zum Frankenstein-Denkmal verhält, läßt sich nicht entscheiden, möglicherweise geht er auch auf die Skizze eines Malers, wie Fesel, zurück. Theiler aber weisen wir aus den angegebenen Gründen mindestens einen hervorragenden Anteil an der Ausarbeitung zu.

Dieses Grabmal ist, soviel wir wissen, das letzte Werk, an dem unser Künstler in Mutschelles Werkstatt beschäftigt war. Es beweist, wie der St. Gangolpher Sebastian und das Seinsheim-Denkmal, daß er nunmehr in jeder Art der plastischen Technik wohl durchgebildet war; Martin Mutschelle hatte ihm künstlerisch nichts mehr zu geben, und der junge Meister mit seiner ursprünglichen guten Veranlagung, seinem künstlerischen Ernst und Fleiß übertraf jetzt wohl tatsächlich den flüchtig arbeitenden Lehrherrn an Gediegenheit der Arbeit[1]). Theiler stand damals im 32. Lebensjahre und hätte daran denken können, sich in einer Stadt wie Bamberg oder Würzburg niederzulassen, nach der beliebten Sitte der Zeit in ein

Werkes kein Zweifel besteht und etwaige Notizen in Rechnungsbüchern u. dgl. über Theilers Anteil und die künstlerischen Fragen erfahrungsgemäß kaum Aufschluß geben, so habe ich auf Forschungen in dem abgelegenen Familienarchiv der Frankenstein zu Allstadt verzichtet.

1) In dieser Form möchte ich Ditterichs sonst zu hohe Einschätzung Theilers (Siehe oben) gelten lassen.

Bildhauergeschäft einzuheiraten, eine Werkstätte mit Gehilfen aufzutun und sich vielleicht zum bischöflichen oder domkapitelschen Bildhauer emporzuarbeiten. Er tat dies nicht, sondern verließ, wohl bald nach Beendigung dieses prunkvollen Marmordenkmals, die Stadt Bamberg, wo er 15 Jahre fleißig gelernt und geschafft hatte, zog sich „nach seiner Laune“ in das abgelegene Bergstädtlein Ebermannstadt zurück und begann, immer und völlig allein bei seiner Arbeit, Altäre für Landkirchen, Feldkreuze, Standkruzifixe und Bildstöcke zu fertigen.

Selbständige Werke.

Das steinerne Kreuz zu Eggolsheim.

In der Mitte des Dorfes Eggolsheim bei Forchheim steht links am Bache[1]) ein steinernes Kreuz (Gesamthöhe etwa 5 m), das Jäck[2]) dem Theiler zuschreibt. Der sehr hohe Sockel gliedert sich in zwei Teile; der untere ist von Mäandervoluten eingefaßt, springt in der Mitte vor und trägt die von Laubgewinden umrahmte Inschrift:

O Sünder schau
deinen Heyland an
was er an Creutz
vor dich gethan.
Johannes Deller
Jacobina
Seine Hausfrau
1781.

1) Es ist nicht zu verwechseln mit einem anderen Steinkreuz, das weiter abwärts steht und sich als älter erweist.

2) Panth. 1844, S. 137.

Auf der Deckplatte darüber steht mit dreifach gegliederter Basis der sich nach oben verjüngende zweite Sockelteil; seine Vorderseite zeigt eine durch Rollwerk gebildete Kartusche mit einem ähnlichen frommen Vers.

Darunter liegt über gekreuzten Knochen ein Totenkopf. Dieser Sockel ist ebenfalls zu beiden Seiten von Doppelvoluten umrahmt, die aber ungebrochen eingerollt und deren Flanken von Akanthusblättern bedeckt sind. Nun erst steigt der mächtige Kreuzbalken empor. Das Material ist grauer Sandstein. Die Gestalt Christi (etwa in Lebensgröße) ist im Gesicht und an den Füßen etwas verwittert[1]).

Für die Urheberschaft unseres Meisters ist in erster Linie natürlich der Kruzifixus selbst maßgebend. Und dieser entspricht genau den allgemeinen Kennzeichen der Theilerkreuze, die wir bereits feststellten und die uns noch öfter und deutlicher bei den Holzkruzifixen entgegentreten werden. Da das Eggolsheimer übrigens das einzige Kruzifix in Stein ist und es sich nur um eine Übertragung der Formen aus der Holzschnitzerei auf den Stein handelt, so soll eine genauere Charakterisierung von Theilers Kruzifixtypus erst bei dem Hausener Werk gegeben werden. Der Sockel zeigt zudem auch großenteils die Formen, die uns bei späteren Altaraufbauten Theilers begegnen. Er ist sehr fleißig und sauber gearbeitet und weist nur vielleicht etwas zu viel und äußerlich angewendete Zierformen auf. Es steckt in ihm noch viel von

1) Ein hübsches klassizistisches Gitter in der Art des Frankenstein-Denkmals würde natürlich besser zu dem Ganzen stimmen als der jetzige gußeiserne Zaun.

der schweren Wucht des Barocks und doch kann man gut nachfühlen, wie die starken Krümmungen des Barocksockels geradlinig geworden sind, wie sich die üppigen Windungen der Voluten im oberen Teil verflacht haben. In der liebevollen Durchführung seiner Zeit, in dem deutlichen Bestreben, den Sockel möglichst reich und würdig zu verzieren, mutet uns das Werk recht gemütlich an, wie so manche Grabmäler oder Brunnen des oft über Gebühr als nüchtern verschrienen klassizistischen Stils.

Es könnte bei der Entstehungszeit dieses Werkes fraglich erscheinen, ob es Theiler schon als selbständiger Meister von Ebermannstadt aus schuf oder noch als Geselle bei Mutschelle[1]). Da sich jedoch über 1780 hinaus kein Gesellenwerk von ihm mehr nachweisen läßt, kamen wir zum Schluß, daß er sich um 1780/81 in Ebermannstadt niederließ. Ferner sind die Arbeiten, die aus Martin Mutschelles Werkstatt hervorgingen, meist bezeichnet[2]), während sich bei Theilers Skulpturen nur ein einzigesmal sein Name eingemeißelt findet. Das Eggolsheimer Kreuz aber weist keinerlei Künstlerinschrift auf. Schließlich hat Theiler auch später noch wiederholt Werke nach Eggolsheim und dessen Umgebung geliefert. Es besteht

1) Im Eggolsheimer Pfarrarchiv ließen sich keine Angaben über Aufstellung oder Meister des Kreuzes finden. Die „Geschichte des Marktfleckens Eggolsheim" von C. Ringelmann, von der nur eine Lieferung erschien (Forchheim 1876) erwähnt S. 11—12 „ein steinernes Kreuz, allda war früher ein hölzernes, gesetzt von einem gewissen Gropfelt, weil an diesem Orte ein Mord geschehen."

2) Die Steinwerke sämtlich; beim Seinsheim-Denkmal ist eben der Sockel mit der Signierung fast ganz verschwunden. Das Eggolsheimer Kreuz aber ist noch nie erneuert worden.

also kein Grund, seine Urheberschaft anzuzweifeln oder die Angaben von Ditterich-Jäck ähnlich aufzufassen wie die über Theilers Arbeit an den Kirchehrenbacher Nebenaltären und das Kreuz etwa nur als Gesellenarbeit bei Mutschelle anzusehen.

Die Werke in Forchheim.

Die einzige mit Theilers Namen bezeichnete Statue, ein Joseph mit dem Christuskind auf dem Arm, steht in der St. Martinskirche zu Forchheim am letzten Pfeiler des linken Seitenschiffes. Die massive, aus Lindenholz geschnitzte Figur (Höhe 1,15 m) ist durch den Wurm schon arg zerfressen und hat eine mittelmäßige neuere Fassung, die besonders den Augen einen unschönen Ausdruck verleiht. Nach einer mündlichen Mitteilung stand die Statue früher in der Nische eines Forchheimer Hauses, wurde, als dieses niederbrannte, wunderbarerweise gerettet und deshalb vom Besitzer in die Kirche gestiftet. Urkundliche Angaben über die Herkunft des Bildwerkes ließen sich nicht finden. Sehr auffallend erscheint es nun, daß Ditterich diese Arbeit seines Lehrers nicht mit aufzählt, obwohl sie doch in Forchheim steht und an der linken Seite des Sockels die deutlich eingeschnittene Inschrift aufweist „Friedr. Theiler B. fecit“ [1]). Aber gerade die Tatsache, daß diese Figur sicherlich vom Meister selbst bezeichnet ist[2]), beweist, wie erwähnt, daß Ditterichs Angaben keineswegs vollständig sind oder daß er dies gar nicht beabsichtigt. Da-

1) B sicherlich als „Bildhauer“ zu lesen, wie sich Theiler auch in seinen Briefen unterzeichnet.

2) Die Schrift weist übrigens deutliche Ähnlichkeit mit Theilers Unterschrift auf dem Entwurf der Kanzel für Kirchschletten auf.

gegen schreibt F. Streit in seiner Schrift „Die St. Martinskirche in Forchheim“[1]): „Als Meisterwerke in der Kirche führen wir auf .... ein Kruzifix von Fr. Theiler auf dem Apostelaltar und die Statue des hl. Joseph mit dem Christuskind von demselben Künstler, zunächst dem Marienaltar.“

Der Joseph gehört nicht zu den besten Arbeiten Theilers. Er wirkt im ganzen etwas plump, woran besonders der schwere, noch als barock zu bezeichnende Faltenwurf schuld trägt. Dieser erinnert, namentlich in dem eckigen Wulst über dem Gürtel, an die Josephstatue aus Mutschelles Werkstätte in der Nebenkapelle bei St. Gangolph. Auch die liebkosende Handbewegung des Kindleins lernten wir bereits dort wie beim rechten Nebenaltar in Kirchehrenbach kennen. Der Kopf des Joseph ist übrigens ganz Theilerisch: länglich, hager, mit kurzem geteiltem Bart und scharf geschnittener Nase. Dadurch unterscheidet er sich von der rundlich kräftigen Kopfbildung und dem geraden, breiten Nasenrücken bei dem Joseph von St. Gangolph, den wir noch dem Martin Mutschelle zuwiesen. Recht gut gearbeitet, wie fast immer bei Theiler, sind die Hände und Füße der Forchheimer Figur. Für die Entstehungszeit des Werkes sind wir lediglich auf die stilistischen Momente der schweren, lebhaft bewegten Gewandung und des Rokokosockels angewiesen, die an sich auf eine frühere Periode Theilers schließen lassen, wenn auch eine geradlinige Entwickelung bei ihm nicht festzuhalten ist. Er dürfte sich eben in der Darstellung dieser Figur, was den allgemeinen Charakter anlangt, an das Muster seines Meisters gehalten haben.

1) Forchheim [1889], S. 7.

Die Hauptbedeutung dieses Werkes beruht darauf, daß es eben bezeichnet ist. Auffallend bleibt es nun, daß sich des Künstlers Name an keiner einzigen anderen Figur mehr auffinden ließ. Wir können also hier nur eine Laune Theilers annehmen, wenn er ausnahmsweise einmal seinen Namen beisetzte[1]).

Wir bemerkten eben, daß Streit noch „ein Kruzifix von Friedrich Theiler auf dem Apostelaltar" anführt. In der Tat steht ein solches dort auf dem Tabernakel; bei näherer Untersuchung fand sich aber im Sockel des Kruzifixes folgende Bleistiftinschrift: „Adam Friedrich Ditterich Fecit Vorchheim 1847 zum Apostelaltar". Wenn wir nun nicht annehmen wollen, Ditterich habe ein Werk Theilers als sein eigenes ausgegeben, wozu gar kein Anlaß vorliegt, so müssen wir dieses Kruzifix als eine Schöpfung Ditterichs bezeichnen, der hier allerdings die Art seines Meisters gut kopierte. Nur das Gesicht erscheint etwas ausdruckslos. Wir werden auf die kleine Plastik bei der Würdigung Ditterichs zurückkommen. Warum hat nun aber Streit das Kreuz dem Theiler zugewiesen? Wohl nur auf Grund der großen Ähnlichkeit mit Theilers Werken, von denen er gewiß manche selbst kannte, oder auf die er aufmerksam gemacht wurde[2]), umsomehr, da in der Kirche der sicher bezeugte St. Joseph stand. Es ist auch nicht anzunehmen, daß etwa zu Streits Zeit ein anderes tatsächlich von Theiler stammendes Kruzifix auf dem genannten Altar gestanden habe, denn aus der Inschrift: „1847 zum Apostelaltar" geht hervor, daß das Kreuzlein eben von

1) Auch von seinen Handzeichnungen sind nur wenige signiert.

2) Vielleicht von Johann und Georg Fuchs, dem älteren Engelmeier u. a., die Arbeiten Theilers kannten.

Anfang an sich auf diesem befand; Streit aber schrieb sein Büchlein erst um 1889[1]).

Einige Arbeiten Theilers birgt auch die ehemals den Franziskanern gehörige Forchheimer „Klosterkirche". An der rechten Innenwand gegen den Chor zu steht die Figur des hl. Aloisius, die man mir in Forchheim als ein Werk Theilers bezeichnete. Auch Herr Kotz in Rosenheim[2]) hatte von seinem „Lehrer" Ditterich gehört, daß die Figur von Theiler stamme. Und in einer dichterisch-geschichtlichen Schrift des Forchheimers Hans Leygeber[3]) findet sich die Bemerkung „Außerdem besitzt die Kirche noch zwei Statuen, St. Franziskus [?] und St. Aloisius . . . von dem berühmten Bildhauer Theiler von Ebermannstadt." Eine vergleichende Untersuchung erhärtet die Richtigkeit dieser Angaben. Der Aloisius weist klare Übereinstimmung mit einer späteren Figur desselben Heiligen von Theiler in der Kirche zu Ebermannstadt auf; die Engelsköpfchen am Sockel stimmen überein mit dem Jesukind des St. Joseph in der Forchheimer Martinskirche. Der Heilige im Talar und Chorrock (Höhe 1,30 m) hat das linke Bein kräftig vorgestellt und hält in den Händen ein Kruzifix, auf das er mit schwärmerischer Andacht niederblickt. Zu seinen Füßen auf dem Rokokosockel sitzen zwei Engelchen mit einem geöffneten Buch und einer Krone. Die Figur fällt in der Kirche zunächst kaum auf. Wie meistens, so hält sich Theiler auch bei der Darstellung dieses Heiligen an den herkömmlichen

1) Mitteilung seines Sohnes; die Schrift erschien ohne Jahreszahl.

2) Siehe über ihn spätere Angaben.

3) Forchheimer Klosterbilder, Ein Gedichten[!]kranz mit Klosterchronik; Forchheim [um 1908] S. 35.

Typus, sucht indessen sehr erfolgreich durch vertiefte Auffassung und gediegene Arbeit zu wirken. Wie trefflich ist die geistliche Kleidung ausgeführt, wie tief sind die Faltentäler herausgeschnitten und mit welch peinlicher Sorgfalt ist das Gekräusel und Gefältel des Chorrocks wiedergegeben, dessen durchbrochene Spitzensäume recht lebhaft an das Gewand des Bischofs von Seinsheim erinnern! Am besten aber ist zweifellos der fein gelungene Kopf. (Abb 7.) Man bedenke, daß Aloisius für einen Bildhauer doch einen schwierigen und wenig dankbaren Vorwurf bedeutet! Wie hat nun unser Meister die süßliche Frömmigkeit und die krankhafte Überwindung in den Zügen der Figur zum Ausdruck gebracht! Man betrachte diesen Kopf etwas länger, beachte den eigenartigen Zug um den Mund, die lange, schmale Nase, die gerundeten glatten Wangen, die wohl nicht unbeabsichtigte Lücke im Haar an den Schläfen und man wird aus diesen Zügen vieles von den aufregenden Seelenkämpfen des jungen Geistlichen, wie sie uns die Legende erzählt[1]), herauslesen können. Mir ist keine Aloisiusdarstellung bekannt, welche den Charakter des Heiligen besser wiedergäbe. Die Figur, deren Gewandung versilbert und vergoldet ist, zeigt wohl noch die ursprüngliche, allerdings schon etwas verblaßte Fassung. Das deutliche Gegenstück zu dem Aloisius bildet an der linken Innenwand das Bildnis des Johannes von Nepomuk (nicht Franziskus, wie Leygeber schreibt), das zweifellos ebenfalls von unserem Meister stammt. Der Heilige erscheint in ähnlicher Kleidung und Haltung wie der Aloisius.

1) Siehe Moritz Meschler, Leben des hl. Aloysius von Gonzaga; Freiburg, 12. Aufl. [um 1912].

Sein Antlitz ist hager, von einem geteilten Barte umrahmt, aber nicht so charakteristisch wie das des Aloisius; die Figur ist deshalb für uns nicht weiter von Interesse. Das bedeutendste Werk aber, das Theiler ursprünglich für die Klosterkirche schuf, ein lebensgroßer Kruzifixus, hängt jetzt im nahen Dorfe Hausen und wird aus praktischen Gründen für sich besprochen.

Auch sonst soll Theiler in der Klosterkirche beschäftigt gewesen sein und das sogar durch eine Inschrift bezeugt haben. An der Epistel-(rechten)Seite des Altars fand sich in die Marmorierung der Holzverkleidung folgende Inschrift künstlich mit hineingemalt: „Marmoriert und vergoldet F. Theiler aus Ebermannstadt[1])." Bei einer späteren Erneuerung wurden diese Schriftzüge leider zugestrichen. Mit den Skulpturen am Hochaltar aber, die ihm von einigen zugewiesen wurden, hat Theiler gar nichts zu tun. Es liegt da eine Verwechselung mit der Altarfassung vor. Über die Zeit, zu der Theiler an dem Altar arbeitete und die genannten zwei Figuren schuf, läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Die beiden Heiligenstatuen zeigen noch ausgesprochenen Rokokocharakter, ihrer Entstehungszeit gegenüber sind wir darum in derselben Lage wie bei der Josephsfigur in der Martinskirche und zählen sie auf Grund ihrer stilistischen Eigenheit zu seinen frühesten Werken.

Eine Reihe kleinerer Arbeiten Theilers erhielt sich noch im Forchheimer Privatbesitz. Am interessantesten ist ein Elfenbeinkruzifix des Herrn Kunstmüllers Georg Löhr, welcher verwandt zu Ditterich ist, woraus sich die Herkunft

1) Mitteilung des Herrn M. Kotz, dem A. Fr. Ditterich die mit den Zügen und Adern der Marmorierung verschlungene Schrift zeigte.

des Werkchens erklärt. Der Körper Christi ist nur 10 cm lang und ziemlich schematisch behandelt. Doch zeigt er deutlich genug die Art der Theilerschen Kruzifixe. Daß unser Meister auch in Elfenbein arbeitete, haben wir schon oben[1]) bemerkt; doch ist dieses Kreuzlein das einzige Elfenbeinwerk, das sich von ihm noch auffinden ließ. Soweit sich daraus urteilen läßt, scheint Theiler, trotz seiner feinen Arbeitsweise, die Elfenbeinschnitzerei, die eben wieder eine eigene Technik erfordert wenig beherrscht zu haben.

Zwei Theiler-Kruzifixe aus Lindenholz besitzt Vergolder Fuchs, dessen Großvater ein Landsmann von Theiler war und sich sogar dessen Schüler nannte. Sie tragen deutlich den Charakter von Theilers Kunst. Das kleinere (37 cm Körperlänge) ist jetzt in ein neugotisches Hausaltärchen eingefügt und neu gefaßt. Es ist eine gediegene Arbeit und soll durch den Großvater des Herrn Fuchs von Theiler selbst erworben worden sein. Das größere Kruzifix (1,35 m lang) ist stark beschädigt und wurde durch den Vater des jetzigen Besitzers von einem Bauern angekauft. Es war sicherlich ein Feldkreuz. Das Lendentuch zeigt noch Spuren von Vergoldung. Der Kopf weist fast genau die gleichen Züge und Verhältnisse auf wie das von Jäck und Ditterich erwähnte Theilerkreuz von Neuses, das uns später beschäftigen wird.

Ein kleines Standkreuzlein erwarb mein Vater im Jahre 1910 von dem Forchheimer Altertumshändler Eichinger.

1) Siehe oben 2. Teil S. 24. Es ist ein Nachklang des Barocks, wo neben den eigentlichen Elfenbeinschnitzern, wie Elhafen, Angermayer, Troger u. a. auch Großplastiker, wie Permoser u. die Mutschelle, dieses „Schoßkind unter den Kleinkünsten der Barockzeit“ pflegten.

Dieses Werkchen, von dem ich im Vorwort sprach und dessen Ähnlichkeit mich auf das Hausener Kruzifix hinwies, stammt aus der Fränkischen Schweiz. Der Körper (20 cm hoch) ist sehr fein gearbeitet, indessen erscheinen die Arme und Beine im Verhältnis zu lang. Im Antlitz ist jüdischer Typus nicht zu verkennen; die fein geschnittenen Züge sind sehr ausdrucksvoll. Die spitzen Knie, die starken Waden, der Fall des Lendentuches und die Neigung des Hauptes weisen mit Sicherheit auf Theiler hin. Ebenso finden sich am Sockel die Doppelvoluten mit dem langen Akanthus und den Pfeifenstäbchen, wie wir sie in derselben Form bei einem Ebermannstadter Standkreuzlein beobachten werden.

Schließlich konnte ich ebenfalls bei einem Forchheimer Altertumshändler ein aus Gaßeldorf (nahe bei Ebermannstadt) stammendes, etwas größeres Standkreuz erwerben. Auf demselben Sockel wie beim vorigen erhebt sich der Stamm mit dem (22 cm hohen) Christuskörper. Während dieser sehr gut gearbeitet ist und die Verhältnisse der Arme und Beine gut zusammenstimmen, erscheint das Angesicht weniger ausdrucksvoll. Im übrigen gleicht es ebenfalls den Ebermannstadter Kruzifixen unseres Meisters so stark, daß im Zusammenhalt mit seiner Herkunft aus der Heimat Theilers dessen Urheberschaft als gesichert gelten kann.

Der Kruzifixus zu Hausen.

Im Jahre 1468 ließ Peter Haller aus Nürnberg im Dorf Hausen bei Forchheim eine „Kapelle in St. Wolffgangs Ehren" errichten. Das heutige Kirchlein enthält wahrscheinlich noch wesentliche Teile jenes alten Baues. Das Innere

zeigt eine recht annehmbare Barockausstattung: einen gut geschnitzten Wendelin, eine anmutige Madonna auf dem linken Nebenaltar, reiche Kanzel wahrscheinlich von 1713, hübsche Stuckdecke und einige sehr beachtenswerte Glasmalereien [1]). An der Nordwand aber hängt ein prächtiger Kruzifixus in Mannesgröße (Höhe 1,70 m; Abb. 10 u. 13). Der schlanke Körper ist trefflich gearbeitet. Christus hat das Haupt nach rechts geneigt und ist verschieden. Seine Züge sind noch nicht vom Tode entstellt, nur unendliche Müdigkeit spricht aus dem edlen Antlitz, kein Groll, sondern der Wunsch: Vater verzeih' ihnen! Die Nase ist kräftig gebildet, in der Mitte etwas gekrümmt, der Mund leicht geöffnet; die Augen sind geschlossen, die Wangen hager, das Haar fällt nach rechts in zwei Hauptwellen herab, während es links zurückliegt. Die Krone ist kräftig aus dem Ganzen herausgeschnitten; die Glieder sind gelöst, aber nicht schlaff und unschön ausgereckt, nur die linke Achsel ist ein wenig hoch gezogen und der Hals — in guter Beobachtung der Hängelage — zwischen die Schultern hereingesunken. Im übrigen ist die Haltung sicherlich etwas idealisiert. Die anatomische Behandlung zeugt von großem Verständnis und Fleiß; insbesondere sind Arme und Beine fein gegliedert, die Gelenke ausgezeichnet herausgearbeitet und die Brustgegend ist gut modelliert. Etwas zu stark betont sind vielleicht die Rippenansätze vorn an der Brust; eine Eigenart Theilerscher Kruzifixe, das wulstartige Hervortreten des Unterleibs zu beiden Seiten gegen die Schenkel, findet ihre Erklä-

1) Zur Geschichte der Hausener Kirche siehe Anhang Nr. 7; dort auch Literatur und Quellen.

rung höchst wahrscheinlich in der Tatsache, daß der Künstler mangels eines guten Modells nur auf das Studium seines eigenen, nicht vollkommen gebildeten Körpers angewiesen war[1]).

Das Lendentuch ist ganz in der oben kurz charakterisierten Theilerschen Art geknüpft, die wir auch beim St. Gangolpher Sebastian beobachteten. Sie sei hier für alle folgenden Werke eingehender geschildert. Das Tuch ist stets auf der linken Seite des Körpers geschlossen und in mehr oder minder starkem Kontur ausgebuchtet. Auf der rechten Seite ist es oben zu einem Knoten oder etwas überhängendem Bausch geschürzt und hängt dann in einer Falte herab, die unten weiter ausflattert, bisweilen (wie beim Hausener Kruzifix) sich ein wenig überschlägt. Über dem Unterleib ist es in Querfalten gezogen. Immer bleibt der rechte Oberschenkel an der Außenseite frei und wird nur vom Strick überschnitten. Diese letztere Eigentümlichkeit ist für Theilers Kreuze sehr bezeichnend, kommt ihnen aber keineswegs erstmalig oder allein zu. Sie war besonders schon im Barock beliebt und geht wohl auf das Bestreben der Künstler zurück, möglichst viel vom unbedeckten Körper sehen und die tektonische Gliederung der Gelenke erkennen zu lassen[2]); auch wollten sie ihre Kenntnis der Anatomie und ihre Gewandtheit in der Darstellung des Nackten zeigen. Durch

1) Vgl. oben 2. Teil S. 19 Anm. 1 u. S. 21; von einem erfahrenen Arzte wird mir versichert, daß das Hervortreten der Unterleibspartien in dieser Form auf mangelhafte Entwicklung der Bauchmuskulatur zurückzuführen sei.

2) Vgl. Max Klinger, Malerei und Zeichnung; Leipzig 1899, S. 59 f. und H. Wölfflin, Die klassische Kunst; München 1912, S. 252.

die schmale Unterbrechung aber scheint mir das Spiel der Glieder freier, deutlicher und — gegenüber einer völligen Unbedecktheit — sogar noch etwas betont. Ganz frei gelassen ist der rechte Oberschenkel z. B. bei einem Sebastianbild von Lorenzo Lotto (1476—1556) zu Berlin. Aber in dieser Weise könnte das Tuch überhaupt nicht halten. Die Knüpfung in Theilers Art zeigen neben vielen andern die zeitlich früheren Kruzifixe von Goldwitzer auf der Bamberger Rathausbrücke, von Jakob von der Auverra in der Kreuzkapelle zu Wiesentheid (Ufr.) und von dem Würzburger Joh. P. A. Wagner (1730—1809) im Germ. Museum zu Nürnberg [1]). Bezeichnend ist diesen gegenüber für den Klassizismus Theilers, daß das Tuch bei seinen Kruzifixen meist nicht mehr hinausflattert, sondern einfach und ruhig herabhängt. Freilich in einigen Fällen (St. Gangolpher Sebastian, Standkreuz in Breitenbach) flattert es doch, was man aber unbedenklich nur als barocke Nachklänge oder für eine Laune des Künstlers erklären darf.

Über die Schicksale des Hausener Kreuzes gibt es eine ziemlich genaue, heute noch lebendige Überlieferung, die durch einige Urkunden gut bestätigt wird. Es soll ursprünglich in der Klosterkirche der Franziskaner zu Forchheim gehangen haben. Bei der Säkularisation wurde es versteigert und von einem in Hausen wohnenden Förster, dem „Jäger", erworben. Dieser stellte es als Feldkreuz beim Ausgang des Dorfes am Weg nach Wimmelbach auf [2]), wes-

1) Raum 30, Nr. 532 Abb. Josephischer Katalog 1910, S. 318.

2) Mündliche Mitteilungen alter Leute, besonders meines 1909 verstorbenen Verwandten, des in der Geschichte seines Heimatorts be-

halb noch heute dieser Platz allgemein „Beim Secherschkreuz“ [1]) heißt. Der Kruzifixus litt hier natürlich unter den Unbilden der Witterung. Da wies Pfarrer Wohl [2]), der den Kunstwert des Bildes erkannt hatte, von der Kanzel aus darauf hin und setzte dessen Überführung in die Kirche durch. Der bisherige Eigentümer aber wurde von der Kirche durch einen neuen Kruzifixus entschädigt, bei dem eine möglichst genaue Nachahmung des alten erstrebt wurde [3]). Ziemlich bald scheint, wenigstens bei den Geistlichen, der Name Theilers mit dem Kreuz in Verbindung gebracht worden zu sein; möglicherweise kannte Pfarrer Wohl den Meister selbst, da dieser ja zur Zeit der Überführung noch lebte.

Diese Überlieferungen erscheinen sehr glaubhaft, weil Theiler, wie wir sahen, in der Tat für die Forchheimer Franziskanerkirche gearbeitet hat, auch sonst Werke nach Forchheim lieferte und dort gut bekannt war. Damit ist die angegebene

---

wanderten Pfarrers Michael Kupfer. Der früher in Hausen angestellte Förster wohnte in dem schon durch seine Bauart auffallenden Haus Nr. 77.

1) Anlautendes J wird in Hausen wie G gesprochen: Joppe = Gupp'n, jagen = gogn, Joachim = Gochum u. s. w. Daß es sich übrigens um keinen alten Flurnamen handelt, geht aus dem Kataster hervor, der um 1821 diese Bezeichnung noch nicht kennt.

2) Nach Wachters Schematismus S. 553 wäre Wohl von 1814—31 in Hausen gewesen; das scheint nicht ganz richtig. Nach den Pfarrakten kam er schon am 21. Jan. 1829 nach Forchheim.

3) „Der muß gerade so schön werden wie der alte“, soll Wohl gesagt haben. Die Kopie fiel freilich ziemlich plump aus, wenn auch die äußere Ähnlichkeit nicht zu verkennen war. Vor einigen Jahren wurde dieses Kruzifix durch einen Forchheimer Althändler an einen Bauern weiter verkauft.

Herkunft des Kruzifixus aus der Klosterkirche gut gestützt. Andererseits weiß aber die Hausener Überlieferung von den übrigen Arbeiten in der Franziskanerkirche nichts. Sie kann sich also nicht erst auf Grund dieser noch am ursprünglichen Ort erhaltenen Plastiken gebildet haben, sondern muß doch wohl in die Zeit zurückreichen, da der Kruzifixus ins Dorf kam. Ferner stammt das Werk sicher von einem tüchtigen Bildschnitzer. Es ist nun recht unwahrscheinlich, daß ein Bauer unmittelbar bei einem weit entfernten Künstler sich ein Feldkreuz bestellte. Aus der näheren Umgebung aber kann bei dem Charakter des Werkes nur Theiler in Betracht kommen. Nun hat dieser in der Tat viele Feldkreuze geschnitzt, die, wie besonders das des Bauern Eppenauer in Breitenbach, sprechende Ähnlichkeit mit dem Hausener Kruzifixus aufweisen; aber in der Größe und sorgfältigen Ausführung übertrifft doch das letztere alle Feldkreuze so weit, daß es eher berechtigt erscheint, bei ihm einen so bedeutenden Besteller wie das Forchheimer Franziskanerkloster anzunehmen. Gewiß setzte der Meister in einem solchen Fall weit mehr Kunst und Fleiß daran als bei den Feldkreuzen, die er sehr häufig und — billig liefern mußte. Über die Säkularisation des Forchheimer Franziskanerklosters oder eine Versteigerung von Bildwerken daraus ließen sich allerdings keine Urkunden auffinden. Die Franziskaner räumten das Kloster endgültig erst 1830, wobei die Bibliothek mit der der Bamberger Franziskaner vereinigt wurde; bei dieser Gelegenheit wurden auch verschiedene Gegenstände, wie kleine Kruzifixe u. a. verschleudert[1]); aber

1) Forchheimer Pfarrarchiv Fach XI, Nr. 2. In den Akten dieses Archivs stieß ich nur auf Notizen über Streitigkeiten wegen des Gottes-

um diese Zeit war unser Kreuz längst in Hausen, wie die dortigen Akten beweisen. Man könnte nun gewiß auch annehmen, den schönen Kruzifixus habe erst nachträglich das Empfinden und der Mund des Volkes mit der „bösen" Säkularisation in Verbindung gebracht und ich will auch diese Möglichkeit nicht ganz abweisen. Bekanntlich wurden in der Tat bei der Säkularisation zahlreiche Kunstwerke verschleudert und gerieten, ähnlich wie es unsere Überlieferung erzählt, in Privatbesitz oder wurden von kleinen armen Landkirchen billig erworben. So erklärt es sich oft, daß bisweilen Werke selbst der besten alten Meister, wie Tilmann Riemenschneider, die ja auch zu ihrer Zeit schon einen entsprechenden Preis forderten, in einem Bauernhaus oder einem weltvergessenen Kirchlein aufgefunden werden. Ich führe im Anhang einige in dieser Hinsicht sehr bezeichnende Fälle auf, die erst in jüngster Zeit bekannt wurden[1]).

Andererseits liegt kein Grund vor, an der Überlieferung zu zweifeln, umsoweniger, als diese durch einige Urkunden noch bestätigt wird. In den „Belegen für die Gotteshausrechnung auf 1822" im Pfarrarchiv zu Hausen findet sich nämlich eine Schmiederechnung[2]), aus der hervorgeht, daß im Jahre

---

dienstes i. J. 1811 und über die Sperrung der Kirche. Daß sich über die Schicksale der durch die Säkularisation verstreuten Kunstwerke keine Angaben fanden, wird den Kenner jener Vorgänge nicht wundern.

1) Siehe Anhang Nr. 8.

2) „Quittung über die verfertigte Schmittarbeit, welche ich in den Gotteshaus im Jahre 1821/22 verfertigt habe

für 3 Neie Starke glepen [Klöben] wo das Kreutz daran henkt . . . ꝛc 25 kr.

1821/22 in der Kirche ein großes Kruzifix angebracht wurde und zwar genau in der Weise, wie unser Theilerkreuz heute noch dort befestigt ist. Es kann also nur dieses gemeint sein, da ein anderes nirgends erwähnt wird. Das Jahr 1821/22 fällt übrigens mitten in Pfarrer Wohls Wirksamkeit und so wird die Überlieferung von dessen Verdiensten um das Kunstwerk vortrefflich bestätigt.

Ganz deutlich wird dann der Kruzifixus dem Theiler zugeschrieben in folgendem Bericht[1]) des Pfarrers Fleischmann über die Volksmission zu Hausen i. J. 1869[2]): „Neben der [im Freien errichteten] Kanzel war ein großes Kruzifix angebracht, der Christus in Mannesgröße, von Theiler aus Ebermannstadt; vor demselben fand unter Thränen und Schluchzen das feierliche Gelöbniß zur Versöhnung mit dem Feinde statt ... anstelle der Kanzeln in Hausen und Heroldsbach stehen jetzt

---

für 3 Neie Schrauben und die Borer Schrauben zusammen zu schweisen zu den Heilant und anzumachen . . . 25 kr

für 2 Neie glepen zu den Leichter . . . [Leuchter]

Johannes Dürbeck, Huf- und Wagen Schmittmeister."

Es handelt sich hier also um die doch wohl erstmalige Befestigung eines Kreuzes und Christuskörpers und zwar muß es ein großer Kruzifixus gewesen sein, da starke (heute noch vorhandene) Klöben und Bohrerschrauben nötig waren. Am Kreuzstamm wurde auch ein Leuchter angebracht.

1) Fach VI. Reihe 3, Fasc. I. „Volksmission 1869", Abschrift des Berichts darüber an das Bamberger Generalvikariat.

2) Sie wurde von Jesuiten abgehalten. Bei diesen Anlässen ist es üblich, daß ein Kruzifix verehrt, geküßt und dann zum Andenken mit einer entsprechenden Inschrift an der Kirche aufgestellt wird. Damals nahm man den in der Kirche hängenden Kruzifixus heraus, wie die Überlieferung sagt.

die schönen Missionskreuze, zwar stumme, aber eindringliche Prediger.“ Sicherlich hatte Pfarrer Fleischmann für Theilers Urheberschaft bestimmte Quellen und wenn es auch nur Amtsbrüder oder ältere Leute waren, die von Theiler und seinen Werken etwa noch als Zeitgenossen Kenntnis hatten[1]). Jedenfalls ergibt sich für uns nun mit Sicherheit aus dem guten Einklang von Überlieferung und Urkunden, aus der Ähnlichkeit mit anderen Theilerkreuzen, besonders in Ebermannstadt selbst sowie auf Grund der aus deutlichen Stilmerkmalen anzunehmenden Entstehungszeit und der Angabe des Pfarrers Fleischmann, daß der Hausener Kruzifixus tatsächlich von Theiler stammt[2]).

1) Solche waren Domkapitular Rudel in Bamberg, Pfarrer Michael Kupfer zu Autenried (Schwaben), Kaufmann Engelmeier d. Ä., Vergolder Fuchs und Sekretär M. Kotz aus Forchheim, Bildschnitzer Scheller zu Burk u. a.

2) Über die weiteren Schicksale des Kunstwerkes seit der Mission sei noch folgendes bemerkt: Pfarrer Fleischmann ließ das Kruzifix im Freien neben dem Pfarrhof als Missionskreuz da, wo auch das heutige steht. In dem von ihm 1874 gefertigten Inventar wird es samt Baldachin auf 70 fl. gewertet. Zu dieser Summe scheint er gekommen zu sein, weil ein etwa gleichgroßes, anfangs der 70er Jahre von dem Forchheimer Bildhauer Wilhelm Fuchs für die Kirche (an Stelle des hinausversetzten) geschnitztes Kruzifix 50 fl. kostete (Inventar im Pfarrarchiv Hausen); die übrigen 20 fl. entfielen dann auf den Baldachin. Theilers Werk war nun abermals der Witterung und anderen Unbilden ausgesetzt. Die Sperlinge nisteten in der Krone und man schlug vergeblich spitze Nägel ein um die zudringlichen Gäste abzuhalten (Mündl. Mitteilungen). Auf den Rat meines 1909 verstorbenen Vetters, des Pfarrers Michael Kupfer, ließ es Pfarrer Marquard wieder in die Kirche bringen. Unter den „Ausgaben für das Jahr 1891“ verzeichnen die Kirchenrechnungen „45 Mark, das Missionskreuz zu fassen und Übertragung“. Die Fassung

Die Entstehungszeit unseres Kruzifixes läßt sich zwar nicht genau feststellen, doch ergibt sich aus den erwähnten Daten und dem Charakter der Arbeit, daß es aus Theilers reifster Zeit stammt. Jedenfalls wurde es erhebliche Zeit vor dem Jahre 1821—22 geschaffen, in welchem es erst in die Kirche kam. Wir setzen also seine Entstehung noch vor die Säkularisation, in das Jahrzehnt von 1790 auf 1800. In dieser Zeit entstanden auch die Pretzfelder Altäre, die an Frische der Auffassung, an künstlerischer Vollendung und in ihrem Gesamtcharakter dem Hausener Kreuz am nächsten stehen[1]).

Mit diesem Christusbild hat Theiler seine beste Darstellung des Gekreuzigten gegeben und vielleicht sein bedeutendstes Werk überhaupt. Ihm am nächsten kommt unter den Kruzifixen das erwähnte Wegkreuz in Breitenbach. Alle anderen, bis zu den kleinsten, weisen unverkennbare Ähnlichkeiten mit ihm auf: den fast allzuschlanken Körper, den Fall der Haare, die kräftigen Waden, die wulstartige Partie am Unterleib, das Hervortreten der Sehnen an der Handwurzel, so daß das Hausener geradezu als Typus gelten darf. Aus diesem Grund und mangels genauerer zeitlicher Anhaltspunkte sei es gerade an dieser Stelle eingeordnet.

---

besorgte damals der Forchheimer Vergolder G. Fuchs, die jetzige recht glückliche im Jahre 1902 der Münchener Faßmaler Welker.

1) Die einzige literarische Erwähnung des Kruzifixes bei Martin Gückel (Führer durch Forchheim und Umgebung; Forchheim [1908] S. 114) spricht recht ungenau von einem „interessanten Renaissance [!] Christuskreuz."

Neben den schon im einzelnen gewürdigten Vorzügen finde ich besonders gelungen die Vereinigung von sorgfältigem Naturstudium, Richtigkeit im Körperbau und von fleißiger technischer Ausführung mit hohem Idealismus und wahrhaft religiöser Auffassung. Und gerade in letzterer Beziehung scheint das Werk unseres einfachen, alten Bildschnitzers vielen modernen religiösen Plastiken und besonders Gemälden weit überlegen, die uns merkwürdig kalt lassen, und oft kaum mehr als religiöse Kunst wirken[1]). Denn

1) Man darf es m. E. nicht ohne weiteres als Mangel an künstlerischer Urteilskraft auffassen, wenn sich in kirchlichen Kreisen gegen manche religiöse Bilder selbst erster moderner Meister starker Widerspruch erhob. Als rein technische oder sogar schlechthin künstlerische Leistungen mögen sie vortrefflich sein. Aber es handelt sich hier um den Inbegriff des Erlösungswerkes (G. Schönermark, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst; Straßburg 1908, S. 1), um eine seit Jahrtausenden für Millionen unvergleichlich hohe Idee. Gewiß verträgt auch dieser erhabene Vorwurf naturwahre Darstellung und fortschreitende Veränderung. Aber jener hohe Begriff des Erlösers darf nicht verloren gehen, wenn das Bildwerk noch als religiös empfunden werden soll. Der Künstler muß, wenn er auch selbst nicht innig gläubig ist, jene Glaubensvorstellungen, die doch selbst den großen Heiden und Weltkindern der Renaissance in Geist und Gefühl geläufig waren, innerlich erlebt und seelisch verarbeitet haben. Als geradezu unstatthaft möchte ich es bezeichnen, wenn neuerdings oft den nächst besten verzerrten Akten ein Kreuz oder ein Grab zugemalt und diese Studie dann als „Kreuzigung" oder „Grablegung" bezeichnet wird, während dabei doch nur die mehr oder minder naturgetreue Wiedergabe eines derben Modells erreicht oder erstrebt ist. Mit Recht spricht Chr. Scherer selbst den künstlerisch ernsteren und gediegenen Heiligendarstellungen der Elfenbeinplastik des Barocks den religiösen Charakter ab, weil sie nicht mit der „nötigen Weihe und inneren Überzeugung" behandelt sind (Elfenbeinplastik seit der Renaissance S. 12). Vgl. P. Redemptus, Mehr Idealisieren! (Die christliche Kunst X. München 1914, Heft 2).

gegenüber so manchen geistreichen neuen Künstlern brachte unser Meister das tiefere religiös-künstlerische Gefühl mit, weil er, vom Leben und Tod seines Heilands überzeugt, alljährlich in der Karwoche innig davon ergriffen, gleich den gemütvollen mittelalterlichen Schnitzern ein tiefes, persönliches und darum künstlerisches Erlebnis sprechen läßt. Keinesfalls darf man ihm unwahre Schönfärberei vorwerfen, wenn er tatsächlich die Gestalt idealisiert hat.

Das Kruzifix trägt bereits das gemäßigte Gepräge des Klassizismus; vom Überschwang des Barocks in Form und Bewegung ist hier nichts mehr zu sehen. Und doch berührt es uns nicht kalt. Das bei den meisten Kreuzen des Klassizismus berechtigte Urteil, daß „die schöne Linie, die weiche Form und stille Größe unwahr wirke und sich zu absichtlich vordränge“ [1]), gilt hier nicht; und so recht Schönermark [2]) hat, wenn er bedauert, daß in der Zopf-Empire- und Biedermeierzeit die Kreuzigung „keinen beliebten Vorwurf mehr für die Künstler bildete“ und leider immer mehr in die Hände rein geschäftlicher Herstellung gelangte: dieses Werk Theilers gehört sicher zu den besten Kruzifixen jener Zeit und verdient auch nach den bedeutendsten meisterhaften Darstellungen überhaupt noch Beachtung.

Bei der Einordnung unseres Werkes in die allgemeine Kunstgeschichte dürfen wir es einer Entwickelungsreihe einfügen, die sehr weit zurückgeht. Wölfflin [3]) sagt von Albertinellis Trinität in der Akademie zu Florenz a. d. J. 1510,

1) R. Wiebel, „Das Kruzifix“ (Deutsche Gaue Bd. X. S. 186.)
2) a. a. O. S. 83.
3) Die klassische Kunst S. 150.

der Künstler finde hier „eine neue, die klassische Form des Gekreuzigten. Alle früheren sperren die Beine bei den Knien auseinander, es gibt aber ein schöneres Bild, wenn statt der Koordination die Subordination eintritt, d. h. wenn ein Bein sich über das andere schiebt. Und nun ging man noch weiter und ließ dieser Bewegung der Beine eine Gegenbewegung im Kopfe entsprechen. Deutet die Richtung unten nach rechts, so neigt sich der Kopf nach links und so kommt in das starre und jeder Schönheit scheinbar unzugängliche Bild ein Rythmus, der von da an nicht mehr verloren geht". Gerade diese letzte Behauptung wird bestätigt durch die gute Übereinstimmung unserer Plastik mit Albertinellis Gemälde; wenn sich bei Theiler auch die Knie nicht mehr so stark übereinanderschieben, so ist diese Bewegung doch noch deutlich wahrzunehmen. Daß er nicht unmittelbar an Albertinelli anknüpfte, versteht sich von selbst. Im Gegenteil, sein Christus erscheint als die entwicklungsgeschichtliche Rückkehr zu Albertinellis Art, die, vom Barock aufgenommen, in den einzelnen Bewegungen weitergeführt und — übertrieben wurde, bis sich mit dem Klassizismus wieder das Bedürfnis nach ruhigerer Haltung geltend machte. Für Albertinelli waren seine Veränderungen (d. i. Wendungen) „Rythmus", Bewegung eines bis dahin „starren Gebildes"; für Theiler bzw. den Klassizismus, bedeutet die gleiche Darstellung eine Beruhigung. Denn das Haupt war ja bei den Barockkreuzen meist rufend gen Himmel erhoben, die Unterschenkel sind noch bei den Mutschelle-Kruzifixen auffallend auseinander gesperrt und ausgebogen[1]), bis-

1) S. oben 1. Teil S. 73.

weilen sogar noch bei denen Theilers selbst. So haben wir in diesen um 300 Jahre auseinander liegenden Werken ein bezeichnendes Beispiel für die Entwicklung des Klassizismus und der klassischen Kunst im weitesten Sinne. Daß ich schon in der allgemeinen Charakterisierung von Theilers Kunst auf seine nazarenischen Anklänge hinweisen zu müssen glaubte und daß andererseits Albertinelli auf die Nazarener von Einfluß gewesen[1]), gibt der ganzen Betrachtung vielleicht noch eine weitere beachtenswerte Seite.

Die Werke in Ebermannstadt und Breitenbach.

Die Arbeiten Teilers in seiner Vaterstadt und dem damit zusammenhängenden Dorf Breitenbach behandle ich auf Grund der örtlichen Zusammengehörigkeit in einem Kapitel, da sich eine annähernde zeitliche Einordnung derselben doch nicht geben läßt. Ich beginne mit den Werken in Privatbesitz, die am besten gesichert sind. Es ist begreiflich, daß sich an dem Ort, wo unser Meister hauptsächlich tätig war, und in der weit verzweigten Familie der Theiler noch eine beträchtliche Anzahl seiner Werke erhielt.

Brauereibesitzer Adam Theiler in Ebermannstadt hat ein hölzernes Standkreuzlein auf reich verziertem Sockel. Letzterer zeigt lebhaft geschwungene Füße, die noch stark ans Rokoko erinnern und sauber gearbeitete Gesimse; die drei etwas ausgebuchteten Schauseiten sind mit Rosetten, die Kanten mit magerem Akanthus geschmückt, vier dünnhalsige kannelierte Vasen bekrönen die Ecken. Der Christuskörper (23 cm

1) Siehe Anzeiger des Germ. Nat. Museums 1910, S. 70, Bemerkung zu einem Karton Overbecks.

lang) ist aus braun gebeiztem und lackiertem Holz. Die Gestalt zeigt ganz den Theilerschen Christustypus und erscheint etwas zu schlank. Das Kreuz gilt in der Familie von jeher als ein Werk des Vorfahren und in der Tat kann über seinen Urheber auch kein Zweifel bestehen. Den Sockel hat Theiler bei keinem anderen Kreuz so fleißig gearbeitet. Er hat viel Ähnlichkeit mit dem eines Kruzifixes, das sich früher in der Sammlung Buchner zu Bamberg befand, einem ausgeprägten Rokokosockel, bei dem allerdings auch die horizontalen Kanten noch geschwungen und mit Muschelwerk verziert waren[1]). Wir sehen hier, wie auch sonst bei Theiler, in der Grundform noch das Rokoko, während die klassizistischen Zierformen zunächst äußerlich verwendet werden.

Einen anderen größeren Kruzifixus hat Ziegeleibesitzer Lange in Breitenbach. Auf schmuckloſem Sockel erhebt sich der Kreuzesstamm mit dem 35 cm langen Körper Christi, der noch die Naturfarbe des Holzes unter einem leichten Überzug zeigt. Dieser Kruzifixus unterscheidet sich von den meisten anderen dadurch, daß er viel stärker bewegt ist: die Arme sind abgebogen, die Beine nicht so gestreckt wie sonst, selbst das Tuch flattert auffallend lebhaft. Diese fast barocke Bewegtheit bleibt gewiß merkwürdig, trotzdem stammt das Kreuz sicher von Theiler; dafür spricht der Gesamtcharakter der Arbeit, die Verwandtschaft des jetzigen Besitzers mit dem Künstler und die feste Überlieferung. Doch darf man nicht

1) Siehe Katalog d. Sammlung Buchner S. 16 Nr. 1231. Demnach stammte dieses Kruzifix „in vollendeter Durchbildung" aus dem Bamberger Jesuitenkloster. Über diese Sammlung vgl. oben 1. Teil S. 18 Anm. 4.

etwa meinen, das Kreuz müsse unbedingt aus einer frühen, dem Barock noch näherliegenden Periode Theilers stammen; denn, wie wir sahen, arbeitete er schon in Bamberg in sehr ruhiger, klassizistischer Art und dieser barocke Charakter des Kruzifixes ist wohl lediglich aus einer Laune des Künstlers oder einer Nachwirkung barocker Formen zu erklären.

Zwei kleine, gute Werke besitzt Herr Wagner (Haus-Nr. 20), ein Standkreuzlein auf einem mit Rosetten geschmückten Sockel und eine beachtenswerte Pietà (etwa 22 cm hoch) in neuer Fassung. Maria schaut schmerzvoll gen Himmel, wodurch sich die kleine Gruppe von der Niedermirsberger Pietà unterscheidet.

Als ein weiteres Werk Theilers wurde mir ein kleines Kruzifix im Besitz des Metzgermeisters Krauß gezeigt. Es hat einen ausgesprochen klassizistischen Sockel mit Mäandern, Girlanden u. s. w. Der nur 18 cm große Christuskörper ist durch ungeschickten Anstrich recht verdorben, war aber von Anfang an nicht bedeutend.

Viel interessanter erscheint ein im Besitz des Fräuleins Eva Theiler befindliches Relief der Sebastianlegende, das aus einer $1^1/_2$ cm starken, 24 cm hohen, 17 cm breiten Tafel von Lindenholz herausgearbeitet ist. Die bis auf ein schmales Lendentuch unbekleidete Gestalt des Heiligen ist mit den gekreuzten Händen und dem rechten Unterschenkel an einen Baum gefesselt. Das Haupt ist schmerzvoll nach rechts gewendet, der Mund geöffnet. Zur Rechten des Heiligen liegen Helm und Panzer, zur Linken Bogen und Köcher mit Pfeilen; im Hintergrunde sieht man einen Turm mit einigen Häusern, links oben dringt aus Wolken ein Strahlenbündel. Dieses kleine Werk

interessiert uns in doppelter Hinsicht, einmal weil es noch die ursprüngliche farbige Fassung hat, dann weil es uns den Reliefstil Theilers deutlich zeigt. Die Farben sind auf Kreidegrund sehr dünn aufgetragen, der nackte Körper ist fleischfarben gehalten, wobei die Gelenke, Zehen und Finger rötlich angelaufen sind. Lendentuch, Panzer, Helm, Köcher, Pfeile und Lichtstrahl sind vergoldet, der Himmel ist tiefblau, die Bäume sind dunkelgrün. Die Farben harmonieren in ihrer unverkennbaren Freudigkeit recht gut. Mit aller Wahrscheinlichkeit haben wir noch die Fassung von der Hand des Meisters selbst vor uns. Das Relief war früher gerahmt und unter Glas, deshalb haben sich die Farben so frisch erhalten. Und diese zarte, geschmackvolle Bemalung beweist, daß Theiler auch ein geschickter Faßmaler war. Er soll sich übrigens auch theoretisch mit der Bemalung von Plastiken befaßt und darüber ein handgeschriebenes Buch hinterlassen haben, das Uhrmacher Theiler in Ebermannstadt früher besaß; leider ist es gänzlich verschollen. Angesichts dieses kleinen farbigen Reliefs ist es zu bedauern, daß die allermeisten Werke Theilers nicht mehr die ursprüngliche Fassung von seiner Hand aufweisen.

Was den Reliefstil anlangt, so beherrscht er ihn offensichtlich nicht so gut wie die Vollplastik. Obwohl die Behandlung der einzelnen Glieder recht gut ist, erscheint die ganze Gestalt des Heiligen doch in einer künstlerisch etwas unfreien Wiedergabe. Ferner sind Form und Lage des Helmes und Panzers ganz fehlerhaft; der Köcher liegt recht unnatürlich auf dem Boden und geradezu kindlich mutet die Wiedergabe der Gebäude im Hintergrunde an. Je weniger

plastisch also die einzelnen Teile sind, je mehr sie sich verflachen, je mehr die Perspektive in Betracht kommt oder, kurz gesagt, je mehr sich die Darstellung dem Malerischen nähert, desto fehlerhafter wird sie. Wir sehen also hier, daß Theilers Veranlagung rein plastisch war, was uns bei Betrachtung seiner Handzeichnungen noch deutlicher zum Bewußtsein kommen wird. Hinweisen möchte ich noch auf die eigenartige Behandlung des Baumes. Das Laubwerk mit dem unvermittelten Herauswachsen der Blätterbüschel aus den Ästen erinnert auffallend an die Bäume gotischer Schnitzwerke[1]) und es ist hier eine Nachwirkung solch alter Vorbilder wohl möglich. Der eigentümlich langgestreckte Helm und der Schild finden sich ganz ähnlich zu Füßen des Sebastian an einem Nebenaltar von St. Gangolph. Der abgestumpfte Turm im Hintergrund hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem weithin bekannten Bergfried der Altenburg bei Bamberg, wie er bis zu der im Jahre 1900 erfolgten Erneuerung aussah.

Sehr beachtenswert ist fernerhin ein Wegkreuz vor dem Haus Nr. 32 in Breitenbach, im Besitz des Bauern Eppenauer. Der Körper Christi, ein wenig unter Lebensgröße, erweist sich auf den ersten Blick ganz als Theilerisch und gilt auch in Breitenbach wie in Ebermannstadt von jeher als ein Werk unseres Meisters. Das Kruzifix hat die größte Ähnlichkeit mit dem vorzüglichen Theilerkreuz in der Kirche zu Hausen, welchem es freilich an künstlerischer Bedeutung noch nachsteht. Es gehört in eine Reihe mit einer Anzahl anderer Wegkreuze, von denen uns späterhin noch einige beschäftigen werden. Leider

1) Siehe z. B. das Relief „Abschied Jesu" in der Forchheimer Pfarrkirche.

ist durch einen erst 1911 erfolgten neuen Anstrich das Antlitz des Heilands arg verunstaltet. Das Kreuz wurde oft von Besuchern der Fränkischen Schweiz bewundert.

Nicht weit von diesem Kreuz entfernt steht an der Wegbiegung nach Streitberg vor dem Haus Nr. 28 ein anderes, das ebenfalls dem Theiler zugewiesen wird. Die Richtigkeit dieser Überlieferung besteht zwar mit Sicherheit vor den stilkritischen Erwägungen, jedoch ist dieser Kruzifixus nicht so gut wie der vorige oder der in Hausen und weicht auch in immerhin beachtenswerter Weise von jenem Haupttypus ab. Ich gebe die Merkmale dieser Stilart gleich hier, obwohl sie an einigen später zu behandelnden Werken noch deutlicher hervortreten. Das Haupt ist hier weniger geneigt und mehr von vorne gesehen; die Haare fallen zur Rechten in zwei dünnen Wellen herab, der Bart erscheint spitzer, die Brust ist schmächtiger und weniger gegliedert; die Beine stehen weiter auseinander. Der ganze Körper erscheint hier schwächlicher, weniger durchgearbeitet, geradezu flacher. Diese Darstellung wirkt jedenfalls künstlerisch nicht so gut in den Formen und der Ausdruck des Hauptes ist nicht so edel gegeben wie bei dem Hausener Typus. Über die Ursache, auf welche diese schwächeren Darstellungen zurückzuführen sind, kann ich nur die Vermutung äußern, daß unser Meister, obwohl er es mit seiner Kunst sehr genau und gewissenhaft nahm, bei manchen weniger wichtigen Bestellungen doch flüchtiger arbeitete.

Von diesem Kreuz wird erzählt, es sei samt den ausgestreckten Armen aus einem einzigen Lindenstamm geschnitzt. In der Tat sind die Arme ziemlich stark nach aufwärts gebogen und die Hände etwas nach innen gekrümmt, wie es der

für diese Künstelei jedenfalls etwas beschränkte Durchmesser des Stammes bedingte. Doch sind diese Abweichungen von der gewöhnlichen Art Theilers nicht so stark, daß sie allein auf jene Vermutung hätten führen können. Eine eingehendere Untersuchung ließ sich nicht vornehmen.

Eine Anzahl Theilerscher Skulpturen findet sich ferner in den beiden Kirchen von Ebermannstadt. In der alten Kapelle steht neben dem linken Seitenaltar eine sogenannte „Strahlenmadonna“ (1 m hoch). Während man sie bei flüchtiger Betrachtung kaum von den übrigen Barockfiguren unterscheidet, erweist sie sich bei näherem Anschauen als ein viel feineres und besseres Werk. Maria mit dem Christuskind auf dem linken Arm steht über der Mondsichel und hält in der Rechten das Zepter. Das Kindlein trägt in der einen Hand die Weltkugel, während es die andere segnend erhebt. Am Rücken der Marienfigur ist ein Strahlenkranz angebracht. Das Werk ist stellenweise etwas beschädigt und durch die Altarkerzen verräuchert. Am besten ist das Antlitz Marias gelungen (Abb. 8); auf schlankem Hals sitzt das reizende, von welligem, langem Haar umflossene Köpfchen mit den lieblichen, fast mädchenhaften Zügen. Man meint, dem Künstler habe hier der bekannte Anruf der lauretanischen Litanei „Du liebliche Mutter“ vorgeschwebt. Die Haltung der Gestalt und der Fluß der Gewandung sind sehr gut und naturgetreu gearbeitet. Auf diese Madonna bezieht sich jene Erzählung, Theiler habe in ihr die Züge und die Gestalt eines schönen Mädchens nachgebildet. In der Tat ist die Figur mit sichtlicher Liebe geschaffen und man kann wohl aus dem Antlitz etwas Bildnismäßiges herauslesen. Die Fassung dieser Figur halte ich noch

für die ursprüngliche, da die Farbe in der zarten Weise des Sebastianreliefs aufgetragen ist. Insbesondere die Bemalung der Wangen, der Augen und des Haares ist sehr leicht, weich und natürlich. Theilers Urheberschaft ergibt sich aus folgenden Gründen. Die Überlieferung in Ebermannstadt, welche die Madonna dem Theiler zuschreibt, ist fest eingewurzelt, wie auch jene anmutige Erzählung beweist. Die Art der Arbeit zeigt sprechende Ähnlichkeit mit der Madonna in der St. Gangolpher Nebenkapelle, namentlich der Faltenwurf über der Brust, der schlanke Hals und der Fall der Haare; man vergleiche nur den Kontur der Haarwellen auf der rechten Seite, welche bei beiden Darstellungen bis in alle Einzelheiten gleich verlaufen! Damit ist, selbst wenn jene Madonna noch dem Mutschelle angehörte, wenigstens dessen Schule, und das ist für Ebermannstadt natürlich nur Theiler, gewährleistet. Schließlich bildet noch einen fast allein genügenden Beweisgrund eine Handzeichnung Theilers, welche die Madonna mit dem Kind und Zepter auf der Mondsichel stehend darstellt. Man beachte auch hier den Fall der Haare! Das Blatt trägt den Vermerk „Dießes steht in unser Kapellen". Mit der Kapelle ist aber das kleine Kirchlein gemeint, in dem unsere Statue sich befindet; denn seit alters führt es im Gegensatz zur großen Pfarrkirche den Namen „Kapelle".

In der neuen Pfarrkirche werden dem Theiler von der örtlichen Überlieferung mit Recht drei Bildwerke zugeschrieben. Zu diesen gehört vor allem eine Aloisius-Statue (Höhe 1,30 m) auf einem neugotischen Sockel an der rechten Kirchenwand. Der Heilige ist in derselben Kleidung wie in der Forchheimer Klosterkirche dargestellt und hält in den Händen ebenfalls ein

Kruzifix, auf das er mit Verehrung niederblickt. Auch hier ist der Kopf wieder sehr fein und charakteristisch gebildet. Die Gestalt wirkt indessen dadurch erheblich ruhiger, daß das linke Bein nicht mehr so kräftig vorgestellt ist. Dadurch wird auch die Bewegung des Chorrocks sehr gemäßigt, so daß z. B. der Überschlag des Saumes an der rechten Seite nur noch in einer leichten Ausbuchtung zu merken ist und die Falten des Talars geradlinig verlaufen. Ferner fehlen der Rokokosockel und die zugehörigen Putten. Trotzdem ergibt sich eine völlig beweiskräftige Übereinstimmung der Figuren, wenn man ihren Hauptcharakter, besonders die so bezeichnenden ausdrucksvollen Gesichtszüge und die wieder ganz an das Seinsheimdenkmal erinnernde Gewandbehandlung, im Auge behält. Freilich, hätten wir bei Theilers Figuren nicht auch andere auffallende Beispiele von solchen Stilschwankungen, so bliebe immer noch ein etwas auffallender Unterschied zwischen diesen beiden Darstellungen. Aber man vergleiche den Joseph der Forchheimer Pfarrkirche, dessen Echtheit durch die Signatur des Künstlers feststeht; er geht vollständig mit dem Aloisius in der Klosterkirche zusammen. Andererseits kann aber Theilers Urheberschaft für den Aloisius in seiner Heimatkirche auch nicht bezweifelt werden[1]). In Ermangelung jeglicher urkund-

1) Für unsere künstlerische Einschätzung dieser Plastik ist es immerhin interessant, daß Pfarrer Zwingmann in einem 1883 gefertigten, rein sachlichen „Inventar der Pfarrei Ebermannstadt“ (Einzelnes Blatt im Ebermannstadter Pfarrarchiv) einzig von der Aloisiusstatue bemerkt „Kunstwerk“ und sie auf 124 Mark wertet. Vielleicht machte man ihn 1860, als die Figur für den erheblichen Preis von 36 fl. renoviert wurde, aufmerksam.

licher Datierung setzte ich deshalb den Forchheimer Aloisius wegen seines Rokokocharakters erheblich früher an als den Ebermannstadter, wobei wir uns jedoch immer wieder bewußt bleiben, daß Theiler die Stilformen sehr frei verwendet und selbst bei recht späten Werken in den Barock zurückgreift.

Eine andere Figur gehört zu dem sogenannten „Heiligen Grab". Es ist der nur mit einem schmalen Lendentuch bekleidete Leichnam Christi, wie er im Grab liegend gedacht ist (Länge 85 cm). Der Körper ist im Tode erstarrt, das Haupt zurückgesunken, die Finger sind zusammengekrampft. Die weißlich blasse Farbenfassung ist sehr wahrscheinlich noch die ursprüngliche. Die Bildung des Körpers und besonders der trefflich gelungene Kopf gehen vorzüglich mit Theilers Kruzifixen zusammen. Sehr gut zum Ausdruck gebracht ist die Starrheit und Verzerrung der im Tode erkalteten Züge; man beachte etwa die Partie am linken Auge! Zur Ausstattung des heiligen Grabes zählen dann noch die „fünf Wunden": je zwei einzelne Hände und Füße sowie das Herz, alle mit den Wundmalen. Hände und Füße sind aber recht schematisch ausgeführt und für uns deshalb nicht weiter von Bedeutung. Eng zusammen mit diesen in der Karwoche gebrauchten Bildwerken gehört die Figur des Auferstandenen, welche in der Osterzeit auf dem Hochaltar thront. Der Heiland, nur von einem weiten, wallenden Lendentuch umgeben, steht triumphierend da, die Siegesfahne in der erhobenen Rechten (Höhe 80 cm). Er zeigt, soweit es bei der Verschiedenheit des Vorwurfs möglich ist, die vollste Übereinstimmung mit der vorigen Figur, nur daß das Antlitz etwas

leer anmutet. Die Darstellung ist ziemlich typisch, namentlich läßt sich der „Tänzerschritt", den Bergner[1]) für das 18. Jahrhundert bei dem Auferstandenen feststellt, hier noch deutlich wahrnehmen.

Außer Zweifel steht, daß diese beiden Bildwerke mit den fünf Wunden zusammen von dem gleichen Künstler geschaffen wurden; dieser aber ist kein anderer als Theiler. Dafür spricht das Vorhandensein der Figuren an seinem Wirkungsort, das deutliche und durch das Kirchen-Inventar noch bestätigte höhere Alter gegenüber der übrigen Einrichtung der Kirche[2]), die allgemeine Überlieferung in Ebermannstadt und die ganz deutliche stilistische Ähnlichkeit mit Theilers sonstigen Arbeiten. So werden wir insbesondere noch sehen, wie der Heiland im Grab und der Auferstandene genau in derselben Weise sich in dem weit entfernten Dorf Kirchschletten finden, wohin Theiler nachweislich Arbeiten geliefert hat.

Die Niedermirsberger Werke.

Niedermirsberg, ein weltvergessenes Dörflein, liegt anmutig in einem Seitentale der Fränkischen Schweiz, nahe bei Ebermannstadt, umgeben von sanften Bergen, von Wäldern, und Obsthainen. Das alte Kirchlein[3]) weist noch gotische

1) H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland; Leipzig 1905, S. 529.

2) Es heißt da „1 hl. Grab mit einigen alten Figuren . . . . ."

3) Es schwebt ein Streit zwischen der Gemeinde, die das Kirchlein wenigstens teilweise niederreißen und vergrößern will und dem Generalkonservatorium, das seine vollständige Erhaltung wünscht. Ein Gutachten in diesem Sinne hat der Kgl. Kustos Dr. R. Hoffmann abgegeben

Architekturreste auf und birgt im Innern neben einer interessanten gotischen Reliefsigur des Jakobus auch eine Anzahl Theilerscher Skulpturen. Jäck[1]) weist dem Theiler „mehrere Arbeiten zu Niedermirsberg“ zu. Die Überlieferung der Ebermannstadter Verwandten kennt den Sebastian und besonders den Wendelin zu Niedermirsberg. Vergolder Fuchs in Forchheim nennt nach den Angaben seines Vaters und Großvaters eben diese Statuen und noch den Tabernakel. Auch in Niedermirsberg selbst ist die Überlieferung noch lebhaft und auf sie bezieht sich Richard Hoffmann in seinem Gutachten: „Erhaltenswerte Arbeiten im Innern der Kirche sind ferner noch die hübsche, kleine Pietà auf dem rechten Seitenaltar, der St. Sebastian und Wendelin an der Leibung des Chorbogens, stilistisch interessante Arbeiten der klassizistischen Richtung, der örtlichen Tradition nach gleichwie der Hochaltartabernakel gefertigt von dem Ebermannstädter Bildhauer Theiler um 1800“. In den Pfarrarchiven zu Niedermirsberg und Ebermannstadt ließ sich keine Angabe über diese Skulpturen finden. Die „Niedermirsberger Filialkirchenrechnungen“ aus der in Frage kommenden Zeit sind bis auf das Jahr 1788 alle vorhanden. Von diesem Jahrgang aber ist nur noch der Umschlag da. Wie wir sehen werden, ist es wahrscheinlich, daß gerade um diese Zeit die Figuren entstanden. Ich vermute daher, daß die Rechnungen dieses Jahres, die vielleicht auch Angaben über andere Arbeiten für die Kirche enthielten, herausgenommen wurden und nicht mehr

(Abschrift in der Pfarrkuratie in Niedermirsberg). Siehe auch Anhang Nr. 9.

1) Pantheon 1844, S. 137.

an ihren Ort zurückkamen. Aber auch ohne urkundlichen Nachweis dürfen wir aus dem guten Zusammenklang der genannten Quellen, aus der Lage Niedermirsbergs so nahe bei Ebermannstadt, zu dem es im Verhältnis einer Filialkirche steht, und aus der stilistischen Verwandtschaft mit einer Reihe anderer Arbeiten Theilers dessen Urheberschaft als gesichert annehmen.

Der holzgeschnitzte Tabernakel ist in seiner Grundform ein Gehäuse, das von lebhaft ausgebogenen Pilastern, kräftigen Eckstücken und schneckenförmig eingerollten oberen Gesimsen umrahmt ist. In ihrem unteren Teil springen die Pilaster als volutenartige Konsolen vor, auf denen zwei Engel knien oder eigentlich mehr schweben. In einer Nische, die mit Muschel und Blattwerk geschmückt ist, steht ein Kruzifix. Die äußere Kante der Nische umsäumen Lorbeergewinde und ein Kranz von sehr erhaben geschnitzten Trauben, Weinlaub und Weizenähren. Als Zierglieder sind verwendet der Eierstab, das Plattenornament, langgestreckter Akanthus, Zahnschnitt, Laubgewinde und Mäander. Die wichtigsten plastischen Bestandteile des Tabernakels — von dem Kruzifix können wir absehen — sind die beiden Engel, sehr lieblich im Ausdruck und ungemein natürlich in der Gebärde (Höhe 57 u. 60 cm; vgl. Schlußzeichnung des Buches). Besonders schön ist der linke, der das reizende, von Locken umwallte Köpfchen dem Beschauer zuwendet und mit sprechender Armbewegung zum Besuche des Allerheiligsten einlädt. Der rechte betet mit gefalteten Händen das Sakrament an. Die leichten Gewänder sind lebhaft und gefällig bewegt. Neben den Engeln verdient besonders der Weizen- und Traubenkranz

Beachtung, der mit großer Gewandtheit herausgearbeitet ist. Man findet dieses Motiv — Weizen und Trauben als Sinnbilder des Brotes und Weines im Abendmahl — häufig an Tabernakeln, selten aber in dieser fleißigen, stark plastischen Vollendung. Der gesamte Aufbau des Tabernakels in einer Art stumpfer Pyramide wirkt recht gut. Schön ist namentlich die Linienführung, die in den S-förmigen Ausbiegungen der knienden Engel gut zu den Ausbuchtungen der Pilaster stimmt. Es steckt noch viel Barock in dem bewegten Aufbau und in den Engeln mit ihren frischen Gesichtern, flatternden Gewändern und lebhaften Gebärden. In seiner Grundform weist der Tabernakel auf das Werk Martin Mutschelles in Burk zurück und der Weizen- und Traubenkranz findet sich auch am Hochaltar zu Kirchehrenbach. Doch erscheint gegenüber diesen Arbeiten seines Meisters der Tabernakel Theilers schon viel klassizistischer. Man vergleiche nur die Sockel der Kruzifixe und die einzelnen Zierglieder! Seine Engel sind schlanker, die Flügel bezeichnenderweise nicht mehr hoch geschwungen; der Früchtekranz ist mit weit mehr Mühe und Sorgfalt herausgeschnitten als die gleiche Arbeit in Kirchehrenbach oder das flache Muschelwerk in Burk. So tritt auch hier wieder die Neigung unseres Meisters für das Leichtere und Zierlichere, für die Mäßigung der Bewegung und die feinere Ausführung gegenüber seinem Lehrer zu Tage. Wie erheblich er aber den Durchschnitt der damaligen fränkischen Bildhauer überragte, zeigt am deutlichsten ein Vergleich mit dem fast gleichzeitigen Tabernakel am Hochaltar zu Pretzfeld von Johann Moritz — ebenfalls einem Schüler Mutschelles. Wir werden sehen, wie Theiler dieselben Engel in der Reuther Kapelle

später in einer steiferen und nüchternen Auffassung wiederholt. Und deshalb haben wir auch aus stilistischen Gründen diesen Tabernakel bedeutend früher angesetzt als jenes etwa um 1800 entstandene Kapellenaltärchen. Unter den Skulpturen in Niedermirsberg aber wird der Tabernakel vielleicht aus rein praktischen Gründen zuerst entstanden sein[1]).

Der Wendelin (1,20 m hoch)[2]) steht an der linken Leibung des Chorbogens auf einer neugotischen Konsole und in neuer Fassung. Der jugendliche Schäfer, mit einem fast kindlichen, von Lockenbündeln umrahmten Gesicht, trägt Kniehosen, weiße Strümpfe, Halbschuhe, einen fast bis auf die Knie reichenden Rock, einen mantelartigen Überwurf, breiten Filzhut mit geschweifter Krempe und die Hirtentasche. Die linke Hand hält er vor die Brust, in der rechten hat er die Schaufel; zu seinen Füßen lagern Lamm und Rind in halber Gestalt. Diese Figur weist deutlich auf den Wendelin in Kirchehrenbach von Martin Mutschelle hin. Nun ist es interessant, wie Theiler diesen von seinem Lehrer überkommenen Typus abgeändert hat. Sein Wendelin ist jünger, bartlos; die Nase weist nicht den geraden, breiten Rücken auf wie bei Mutschelles Figur, sondern ist feiner geschnitten und etwas gebogen. Der Heilige schaut nicht so gezwungen nach aufwärts,

1) Auffallende Ähnlichkeit mit diesem Tabernakel zeigt der von Wiesenthau, den Wilh. Fuchs, ein Sohn von Theilers angeblichem Schüler J. Fuchs, i. J. 1867 schuf. Da die Familie Fuchs, wie erwähnt, die Mirsberger Arbeiten Theilers gut kannte, ist eine Anlehnung sehr wahrscheinlich.

2) Zur Würdigung siehe die ähnliche Wendelindarstellung Theilers in Drosendorf (Abb. 16).

sondern hat das Haupt leicht und anmutig geneigt. Die Bewegung der linken Hand erscheint natürlicher durch ihre Richtung gegen das Band der Hirtentasche und die rechte hält die Schaufel viel ungezwungener. Bezeichnend für die allgemeine Stilwandlung ist es ferner, daß der Kontrapost bei Theiler stark gemäßigt ist. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Mutschelles Wendelin das Kostüm des Rokokoschäfers trägt[1]). Wenn nun Theilers Darstellung dieses Heiligen dieselbe Tracht aufweist, so sehen wir darin eben wieder das lange Fortleben der Überlieferung. In unserem Falle erscheint jedoch diese Darstellung des „Bauernheiligen" noch tiefer begründet, wenn wir beobachten, daß die fränkische Bauerntracht der Forchheimer und Ebermannstadter Gegend, wie sie heute noch vielerorts üblich ist, mit der Rokokomode die größte Ähnlichkeit hat[2]). Denn letzten Endes ist sie ja von jener Tracht der besseren Stände ausgegangen[3]), die mit leichten Änderungen langsamer und später auf das Land hinausdrang, dafür aber, wie fast alle Erscheinungen im Volksleben, dort auch dauernder sich erhielt. Um sich allerdings an der ganzen

1) Siehe oben 1. Teil S. 83.

2) Man vergleiche mit dem genannten Bilde von Lancret die Schuhe und Strümpfe, die bevorzugte rote bezw. braune Farbe, die Masche unterm Kinn; selbst die kleine farbige Schleife am Hut bei Lancret findet sich, wie ich beobachtet, in ganz ähnlicher Weise an den dreieckigen Hüten der fränkischen Bauern sehr häufig.

3) Siehe Jessen, Haus und Wohnung in alter Zeit a. a. O. S. 108 und besonders Otto Laufer, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 15. Jhrg. 1905, S. 192 ff.: „Die Bauerntracht ist nur die umgemodelte Form der allgemeinen Mode".

Heiterkeit und Anmut dieser Theilerschen Rokokoschäfer zu erfreuen, müßte man sie noch in ihrer ursprünglichen farbigen Fassung von der Hand des Meisters selbst sehen, wie z. B. den Wendelin in der Kirche zu Hochstahl.

Dem Wendelin gegenüber steht in gleicher Anordnung und Größe St. Sebastian. Er ist bis auf das von einem doppelten Strick gehaltene Lendentuch nackt und an einen Baumstamm gebunden, dem oben noch einige Blätter entsprießen. Der rechte Arm hängt kraftlos herunter, der linke ist aufwärts gebogen und an einen Ast gefesselt. Die Statue ist ziemlich ruhig gehalten, ohne heftige Bewegung, aber sehr gediegen durchgeführt und zeugt von gutem Aktstudium. Ausgezeichnet ist das qualvoll erhobene Haupt mit dem halb geöffneten Munde. Es zeigt einen verhaltenen Schmerz, wirkt indes trotz aller Schönheit etwas gemacht und kalt. Der sichtlich gemäßigte Schmerzensausdruck dieser Figur ist gewiß eine Folge der klassizistischen Lehren und des Strebens nach der „edlen Einfalt und stillen Größe“ im Sinne Winckelmanns. Denn dieser Sebastian ist immerhin jünger als der Bamberger von 1780, was sich auch in der ganzen übrigen Behandlung der Figur deutlich zeigt. Das mächtig flatternde Lendentuch ist hier zusammengeschrumpft und verrät den Nachklang barocker Bewegung nur noch in einigen Ausbuchtungen. Der erhobene Arm ist nicht mehr so stark gekrümmt, der andere überhaupt nicht nach der entgegengesetzten Seite ausgebogen, sondern hängt, die gerade Linie der ganzen Figur verstärkend, herab. Die Ausbiegung in den Hüften und die Bewegung des Hauptes sind bedeutend abgeschwächt. Mögen auch diese Veränderungen zum Teil mit dem Unterschied zwischen der

Freien stehenden Sandsteinfigur, die gegen den weiten Himmel aufragt und darum auch auf einen bewegten, wirksamen Umriß berechnet ist, und der kleineren, nur für das Dorfkirchlein bestimmten Holzplastik zusammenhängen: die Hauptursache für die Wandlung ist doch in der Stilveränderung der Zeit zu erblicken. Wir werden sehen, wie bei einer noch späteren Sebastiandarstellung Theiler die Figur noch ruhiger, kälter und nahezu langweilig bildet. Es gibt eine örtliche Überlieferung, der Mirsberger Sebastian sei einmal nach Forchheim gebracht und dort für die Klosterkirche nachgebildet worden. Davon ist nur Tatsache, daß die Kopie oder wohl richtiger, die Wiederholung der Figur, nicht in der Klosterkirche, sondern in der Marienkapelle steht. Der einzige Sebastian in der Klosterkirche auf dem Altare in der Seitenkapelle hat mit dem Mirsberger nicht das geringste zu tun.

In der Mitte des rechten Nebenaltars der Niedermirsberger Kirche steht ein kleines Vesperbild, Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß (55 cm hoch). Maria ist sitzend dargestellt, in schweren, wallenden Gewändern mit Kopftuch, bindenartigem Halstuch und hat das rechte Bein kräftig vorgestellt. Auf ihren Knien liegt der tote Sohn; sein Haupt, das zurücksinken will, hält die Mutter sanft mit der Rechten, während sie mit der Linken leicht seine Hand faßt. Der rechte Arm Christi hängt herab, die Beine sind gekreuzt und erstarrt. Die Haltung der Madonna ist recht natürlich, weniger gut dagegen das Antlitz. Der Ausdruck, der schmerzlich sein soll, erscheint wie ein wehmütiges Blinzeln. Es ist das umso auffallender, als Theiler sonst den Zug des Schmerzes sehr gut auszudrücken weiß. Sicherlich trägt

die wenig glückliche Bemalung viel zu diesem Mangel bei. Vorzüglich dagegen ist der nackte Körper Christi gelungen; die hageren Glieder sind sehr verständnisvoll durchgearbeitet, die Züge noch im Tode unter dem Nachhall des Schmerzes voll edler Würde und Schönheit.

Für die Anordnung und Haltung der kleinen Gruppe gab es natürlich zahlreiche Vorbilder. Namentlich der schlaff herunterhängende Arm findet sich schon bei sehr alten Darstellungen[1]) und kehrt recht häufig wieder. In vielen Zügen erinnert mich Theilers Werk an die berühmte Pietà von Michelangelo in St. Peter zu Rom[2]). Hier wie dort haben wir den pyramidenförmigen Aufbau; das rechte Knie Marias ist bedeutend höher gestellt, wodurch in beiden Fällen „die unschöne Horizontale vermieden" wird; besonders ähnlich erscheint die wellenförmige Linie des linken Armes Christi. Die Deckung der Unterschenkel ist vermieden bei Michelangelo durch die Stauung des linken Beines an einem Baumstumpf, bei Theiler ganz glücklich durch die Überschneidung der gekreuzten Beine, die sich in der Erstarrung gegenseitig stützen, so daß sie nicht unschön hinausgleiten[3]). Der Hauptunterschied besteht darin, daß bei Theiler die Mutter noch einmal schmerzvoll das Angesicht des geliebten Soh-

1) Siehe etwa Hans Deckers Grablegung in der Ägidienkirche zu Nürnberg.

2) Vgl. zu den folgenden Ausführungen P. Brandt, Sehen und Erkennen S. 156.

3) Das gleiche Motiv zeigt schon eine kleine Pietà von L. Ant. Auverra in Karlsruhe. Siehe Abb. bei G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko II. Bd. Leipzig 1914, S. 671.

nes betrachtet, während sie bei Michelangelo im stummen Leid vor sich hinschaut; der mächtige barocke Faltenwurf ist bei Theiler schon sehr vereinfacht und ganz vermieden ist die unharmonisch emporgedrängte rechte Schulter Christi. Recht bezeichnend für die Stilwandlung sind schließlich auch noch die Bewegungen der Hände Marias. Bei Michelangelo ein kräftiges — man beachte die gespreizten Finger — Fassen mit der Rechten, eine lebhafte, sprechende Gebärde mit der Linken, bei Theiler ein zartes Stützen, ein leichtes, fast zierliches Berühren. Ich will nun nicht behaupten, daß Theiler etwa unmittelbar sich an Michelangelo gehalten habe. Wahrscheinlich aber geht seine Arbeit auf barocke, durch Michelangelos berühmte Pietà angeregte Motive zurück und die Art, wie sich diese bei ihm bereits wieder klassizistisch verändert haben, macht das kleine Werk entwickelungsgeschichtlich interessant. Nur von diesem Standpunkte aus ist natürlich überhaupt die Zusammenstellung unseres bescheidenen Bildschnitzers mit Michelangelo aufzufassen. In demselben Sinne wäre auch auf Fra Bartolomeos Pietà hinzuweisen und hier namentlich die Haltung der Arme und Hände Christi und Marias zu vergleichen[1]).

1) Wie der Klassizismus eine andere barocke Darstellungsart seinem Schönheitsideal anpaßte, zeigt sehr lehrreich ein Vergleich der Gruppe in der Spitalkirche zu Forchheim mit dem beachtenswerten Vesperbild in der Pfarrkirche ebendort von Bernhard Kamm a. d. J. 1786. Ich habe auf diese gefällige Arbeit erstmals hingewiesen (Festschrift für Prinz Ludwig; Forchheim 1912, S. 6) und glaube, daß sich auch eine Studie über den Bamberger Bildhauer Kamm, einen etwas älteren Zeitgenossen unseres Theiler, lohnen könnte.

Die eben behandelten Werke also müssen wir auf Grund von Jäcks Angaben und der mannigfachen Überlieferung sowie aus stilkritischen Gründen mit Sicherheit Theiler zuweisen; sie erwähnt auch Richard Hoffmann. Ich behandle aber hier noch eine weitere Figur, die Strahlenmadonna auf dem linken Nebenaltar (1,20 m hoch). R. Hoffmann nennt in seinem Gutachten mit Recht „die interessante spätgotische Figur des Jakobus um 1500" und fährt dann fort: „Aus etwas späterer Zeit als der Hochaltar sind die zierlichen Seitenaltäre mit flotten Figuren ..... auf dem linken Seitenaltar steht eine spätgotische Madonna mit Kind, wiederum eine gute Arbeit um 1500." Ich konnte diese Figur schon beim ersten Anblick nicht für gotisch halten. Zunächst finden sich einige barocke äußere Elemente, wie die Kartusche am Sockel und die Kronen, welche mindestens auf die barocke Erneuerung einer alten Figur schließen lassen. Recht ungotisch muten dann die Gesichter an. Diese feine, leichtgebogene, fast etwas jüdische Nase der Madonna, der so natürliche Ausdruck der Augen, die harmonisch gebaute Stirne weichen sehr stark von dem Gesichtsausdruck der gotischen Madonnen ab, wie sie namentlich in der Umgegend von Niedermirsberg[1]) vorkommen und die ich eingehend damit verglichen. Zweifellos erweist sich das Antlitz unserer Madonna ihnen gegenüber als viel harmonischer und fortgeschrittener; von der Herbheit, die doch selbst in den lieblichsten gotischen Figuren meist noch

1) Siehe z. B. die Figuren zu Pautzfeld, Effeltrich, St. Anna, Burk, Gunzendorf; auch aus anderen Gegenden lassen sich gotische Madonnen mit denselben charakteristischen Merkmalen zum Vergleich heranziehen.

steckt, ist hier gar keine Rede; eher könnte man von moderner Süßlichkeit reden. Dann vergleiche man bei den gotischen Madonnen die allzuhohen Stirnen, die stark gerundeten Augenbrauen, die harte, noch unbeholfene Formengebung der Brust! Das Kindlein zeigt eine Freiheit und Angezwungenheit des Gesichtsausdrucks und der Bewegung, wie sie bei gotischen Figuren kaum wahrzunehmen ist[1]). Auch findet sich die Behandlung des kindlichen Haares in diesen leichten Wellen in der fränkischen Gotik, namentlich der Umgegend, selten. Hier beobachtet man meist dichte, runde Löckchen. Das Kindlein hat vielmehr das Wesentlichste von einem munteren Rokokoputto. Am ersten kann noch der Faltenwurf der Madonna gotisch anmuten, namentlich der diagonale Verlauf und die Knitterung über den Füßen. Doch zeigt sich bei unserer Figur eine so fortgeschrittene Kenntnis und Behandlung des Körpers, namentlich der Brustgegend, daß sie sich dadurch von der kleinlichen und äußerlichen Formengebung der allermeisten gotischen Madonnen deutlich unterscheidet. Dieser Gesamtcharakter der Gruppe läßt aber auch nicht mehr annehmen, daß es sich etwa nur um die Umarbeitung einer gotischen Figur handle. Wir haben vielmehr ein Werk des späteren

1) Gewiß ist schon das Kindlein der Nürnberger „Madonna in Strahlenkrone“ bei St. Sebald vom Jahre 1440 lebhaft bewegt, schlägt die Beinchen übereinander und hat einen „vorzüglich rund modellierten nackten Körper“ (Knapp, Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer S. 43), aber man beachte doch bei der Niedermirsberger Figur den gedrungenen Körper und ganz besonders die Ärmchen, welche hier rund und fleischig, in der Gotik aber häufig so unkindlich dünn erscheinen.

18. Jahrhunderts vor uns, bei dem allerdings im Faltenwurf noch etwas Gotisches anklingt, wie ja übrigens auch der Halbmond und der Strahlenkranz schon in der Gotik vorkommen. Als eine — vielleicht nicht mehr verstandene — Erinnerung an ein älteres Motiv möchte ich auch das Tüchlein erklären, welches hier das Kind wie spielend in Händen hält und das genau so bei einer Theilerschen Madonna in Pretzfeld vorkommt. Sonst habe ich es nirgends gesehen und auch in der Literatur keine Erklärung dafür gefunden. Nun hat auf einem Bild von Pinturicchio zu Berlin das Kind den Schleier der Mutter spielend wie zu einem eigenen Tüchlein zusammengerafft und ähnlich beobachtete ich, daß bei einer gotischen Madonnenfigur in Burk (bei Forchheim) das Kind das Schleiertuch der Mutter ergriffen hat.

Meine Vermutung über das Alter der Statue erhielt aber dann noch folgende gewichtige Stütze. Nach Abschrauben des Strahlenkranzes fand sich in der vom Rücken teilweise ausgehöhlten Figur ein altes Papier eingeklebt mit folgender an einigen Stellen unleserlichen Schrift: „Imago haec consolatrix afflictorum fundata fuit a Dno. Tit. Dno. Joanne Josepho Schumm ..... in Altendorf ..... Greifenklau 1787. confecta est ..... Margaretha ..... 1787 ora pro nobis."

Es handelt sich hier zweifellos um eine Angabe der Stifter des Marienbildes. Dementsprechend sind die beiden für uns wichtigsten Ausdrücke „fundata" und „confecta" aufzufassen. Für solche Stiftungen schließen sich, wie es auch noch heute üblich ist, nicht selten mehrere Guttäter zusammen. Dabei kommt es oft vor, daß der eine den Grundstock „fundus" stiftet und andere dann diese Stiftung „vollenden", sei es, daß

sie die Kosten vollends decken oder eine bestimmte Arbeit an einem Bau oder einem Kunstwerk eigens bezahlen. Ich übersetze also die Inschrift in der Weise: Dieses Bildnis, Trösterin der Betrübten[1]), wurde von dem Herrn Johann Joseph Schumm ..... in Altendorf [und dem Herrn] ..... Greifenklau 1787 gestiftet [bzw. durch eine Anfangsstiftung begründet]; vollendet wurde es [durch einen Beitrag von] Margaretha ..... 1787. Jedenfalls kann im Zusammenhalt mit den stilkritischen Ausführungen, mit dieser Inschrift und, wie wir noch weiterhin sehen werden, bei der nahezu vollständigen Übereinstimmung mit einem gesicherten späteren Werk Theilers kein Zweifel mehr bestehen, daß die Figur ins Ende des 18. Jahrhunderts zu setzen ist. Daß aber nur Theiler der Schöpfer sein kann, glaube ich mit derselben Sicherheit feststellen zu können. Er war damals seit etwa sechs Jahren in Ebermannstadt ansässig, er lieferte für die Mirsberger Kirche die anderen genannten Skulpturen und die Mirsberger Madonna stimmt in allem Wesentlichen überein mit der Maria auf dem etwas später entstandenen linken Nebenaltar zu Pretzfeld. Man vergleiche den ganzen Aufbau der Gruppe, die Faltengebung des Unterkleides, den Überschlag des Obergewandes am Gürtel, die leichte Neigung des Hauptes, das Kindchen mit dem charakteristischen Tüchlein sowie die Kronen! Einige kleine Verschiedenheiten sind tatsächlich belanglos und finden durch die etwas spätere Entstehung des Pretzfelder Werkes ihre Erklärung, abgesehen davon, daß kaum ein Künstler ein Werk ganz genau wiederholt. Übrigens war Theiler in der

1) Anruf Marias in der Lauretanischen Litanei.

Altendorfer Gegend gut bekannt, wie seine Skulpturen beweisen, die er nach dem benachbarten Eggolsheim und Neuses lieferte. Das Entstehungsjahr der Madonna 1787 dürfen wir natürlich nicht ohne weiteres auch für die übrigen Statuen annehmen. Aber es ist doch wahrscheinlich, daß diese zeitlich nicht allzuweit von ihnen entfernt sind. Ich möchte sie, allerdings nur meinem Gefühl nach, vielleicht einige Jahre früher ansetzen.

Die Nebenaltäre in Pretzfeld.

Die jetzige Kirche in Pretzfeld wurde an Stelle eines alten, kleinen Gotteshauses von dem Bamberger Ingenieurleutnant Baumeister Küchel erbaut, nachdem Balth. Neumann bei einer Rückreise vom Gößweinsteiner Kirchenbau i. J. 1731 „die nötige Kirchenreparatur" in Pretzfeld besichtigt hatte[1]). Ursprünglich sollte nur der Turm erneuert werden. Küchel aber hatte Anglück und der neu aufgeführte Turm fiel 1739 in einer Nacht ein, zerschlug das Langhaus und beschädigte eine Anzahl Bauernhäuser[2]). Durch diesen Einsturz des Turmes aber wurde nun der Neubau des ganzen Gotteshauses nötig. Es entstand die jetzige, geräumige Kirche, ein ungeteilter Raum in der Art anderer Landkirchen, wie in Kersbach, Buttenheim und Stegaurach. Die Einweihung fand 1761

---

1) Chronik oder Geschichte der Pfarrei Pretzfeld, verfaßt von Joh. Justin Dietl; als Abschrift genommen und vermehrt von Joseph Wermter 1848; Pfarrarchiv Pretzfeld, S. 115 und Anhang dazu.

2) Die Akten darüber liegen in der Pretzfelder Registratur und im Bamberger Diözesanarchiv. Siehe Anhang Nr. 10.

statt[1]), die neue Inneneinrichtung wurde erst allmählich angeschafft. Leider sind außer spärlichen Resten die sämtlichen Kirchenrechnungen bis zum Jahre 1828 in Pretzfeld verschwunden und auch in Bamberg ließ sich keine Spur mehr davon auffinden. Doch bieten zwei im Archiv des Historischen Vereins Bamberg und im Pfarrarchiv Pretzfeld vorhandene sehr fleißige handschriftliche Werke früherer Geistlicher, das Pretzfelder Pfarrbuch und die Chronik der Pfarrei Pretzfeld, einen teilweisen guten Ersatz.

Wie gewöhnlich[2]) entstand zuerst der neue Hochaltar. Die Chronik schreibt „der gegenwärtige sehr schöne Hochaltar ward erst 1782 gefertigt“ [1]). Diese Angabe wird bestätigt durch einen Bericht des Kuratus Gönner in Pretzfeld an das Ordinariat vom 15. Juli 1785[3]); darin ist die Rede von dem steinernen Ölberg außer der Kirche, einem Werk des „Bildhauers Moritz[4]), welcher den hohen Altar vor 2 Jahren [also 1783] allhier hergestellt.“ „Sehr schön,“ wie der Chronist Dietl urteilt[5]), kann ich allerdings den Hochaltar nicht finden. Die Figuren sind in der Gewandung und im Gesichtsausdruck sehr derb, die Engel am Tabernakel ziemlich plump. Weit besser erscheinen jedenfalls die Nebenaltäre. Schon Eisenmann[6]) bemerkt ganz richtig den Unterschied, wenn er von der

1) Chronik, S. 120.

2) Vgl. z. B. die Entstehung derÖßweinsteiner Altäre bei J. Looshorn, Geschichte d. Bist. Bamberg VII. S. 111.

3) Diözesanarchiv Bamberg: Pretzfeld Bauwesen fol. 39.

4) Über Moritz siehe oben 1. Teil S. 54 u. 101.

5) Chronik der Pfarrei Pretzfeld a. a. O.

6) J. A. Eisenmann, Geographische Beschreibung des Erzbisthums Bamberg ꝛc. Bamberg 1833, S. 133.

Pfarrkirche schreibt, „deren Hochaltar, besonders aber Seitenaltäre von guter Bildhauerarbeit sind.“ Der Schöpfer dieser Altäre ist Theiler. Jäck weist ihm „den heil. Wendelin mit zwei Seitenaltären in der Kirche zu Pretzfeld[1])“ zu. Dietl schreibt in seiner Chronik schon vor Jäck[2]): „Die beiden Seitenaltäre soll Bildhauer Theiler zu Ebermannstadt gefertigt haben, vielleicht erst im Anfange gegenwärtigen Jahrhunderts“ und die Ebermannstadter Überlieferung nennt ebenfalls die Altäre als Theilers Werk. Diese Angaben werden noch bestätigt durch Handzeichnungen unseres Meisters und die augenfällige Verwandtschaft mit seinen anderen Skulpturen.

Der architektonische Aufbau (Abb. 14) ist gebildet durch zwei kräftige, vierfach zusammengesetzte Pilastergruppen, die über einfachen Sockeln aufsteigen. Diese sind nur durch schmale, mit Eierstab verzierte Gesimse gegliedert. An die jonisierenden, mit Akanthuskränzchen geschmückten Kapitäle schließt sich der mit je einer Rosette versehene Fries und darüber das verkröpfte, schwere Gesims an. Darauf erhebt sich ein von Mäandervoluten, dorisierenden Pilastern und Rundbogen gebildeter Giebel, dessen Feld nach oben von Vorhängen und einem Rundbogen abgeschlossen ist. Durch die vortretenden Pilaster entsteht eine flache Nische, in welche eine zweite seichte Vertiefung eingelassen ist, die sich häufig in der gebrochenen Form der oberen Umrahmung an Altären findet[3]) und ur-

1) Pantheon 1844, S. 137.

2) Da er nur bis 1841 Kooperator in Pretzfeld war.

3) Z. B. in Burk bei Forchheim. Der Aufbau der Altäre scheint übrigens nach zeitgenössischen Mustern, vielleicht durch Vermittelung örtlicher naher Vorbilder, entworfen zu sein. Vgl. einen Altar zu

sprünglich vielleicht nur für Gemälde bestimmt war. In diesen Rahmen ist beim rechten, dem Kreuzaltar, ein Kruzifix eingefügt. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes. Die Darstellung Christi weicht in einigen Äußerlichkeiten von der sonst bei Theiler üblichen Art ab. Der etwas massige Körper hängt mit nahezu wagrecht ausgespannten Armen; die Füße stehen auf einem Stützblock und sind gesondert angenagelt; das knitterige Lendentuch ist bewegter als sonst bei Theilers Kruzifixen. Im übrigen zeugt die Arbeit, namentlich die Behandlung des Rumpfes und der Ausdruck des Gesichtes, ganz für unsern Meister. Christus hat das Haupt geneigt nach der zu ihm aufblickenden Maria. Er ist noch nicht als tot gedacht (trotz der Seitenwunde). Auch die sprechenden Gebärden des Johannes beweisen, daß dieser sich noch beteuernd an den Gekreuzigten wendet. Jedenfalls schwebte dem Künstler der Augenblick vor, in dem Christus die Worte sprach: „Sieh Deinen Sohn!“ Das Kreuzbild zählt zu den besten derartigen Darstellungen Theilers, wenn es auch gegenüber dem zu Hausen etwas starr wirkt. Die Figur der Maria (Abb. 12)

Retzbach (um 1788) von J. P. A. Wagner. Wir können dessen Beschreibung durch Lemperz (a. a. O. S. 91—92) größtenteils auch für die Pretzfelder Altäre gelten lassen. Auch hier zeigt sich „statt des leichten Rankenwerks und der geschwungenen Linienführung . . . ein einfacher architektonischer Aufbau“ . . . mit den „neuen Motiven.“ Und wie in Pretzfeld bilden auch dort die Seitenaltäre „eine wandähnliche, geschlossene Fläche, die in der Mitte eine leichte Nische zur Aufnahme des Titularheiligen aufweist . . . rechts und links treten in die gleiche Fläche der Altarwand je eine flankierende Säule mit schweren, verkümmerten Gesimsen, auf die ebenfalls Vasen gestellt sind.“

ist aber wohl die schönste Frauengestalt, die der Künstler geschaffen. Die schlanke, jugendliche Frau (Höhe 1,20 m) hat das rechte Bein, dessen leichte Biegung unter dem Gewand zu erkennen ist, etwas vorgestellt, die Hände sind unter der Brust im Gebet und Jammer verschlungen. Das schöne Haupt ist mit unendlich schmerzvollem Aufblick hinauf zum sterbenden Sohn gewendet. Wunderbar ist der Fluß der Kleidung, welche diese edle Gestalt umwallt. Ein leichtes Schleiertuch legt sich in gefälliger Rundung um Angesicht und Hals. Das Obergewand ist über dem Kopfe kapuzenartig aufgestülpt, wird dann vom rechten Arm zu einer bauschigen Ausbuchtung aufgenommen und gleitet über dem rechten Bein in fächerartigem und am Saum in welligem Fall herunter. Das feine Oval des Gesichtes ist trotz des tiefen Wehes von edelster, ruhiger Schönheit[1]). Hauptsächlich in den eckig zusammengezogenen Augenwinkeln, der Stellung der Brauen, dem leicht geöffneten Munde, den zusammengepreßten Händen und der leicht S-förmigen Ausbiegung der Gestalt drückt sich, ganz ähnlich wie beim Niedermirsberger Sebastian, der unendliche innere Schmerz aus. Sehr gut gearbeitet sind auch

1) Haltung und Ausdruck dieses Hauptes erinnern an die Mater Dolorosa-Bilder G. Renis. Diese haben alle ähnlichen Typus. Sie „schlagen die Augen gen Himmel und öffnen den Mund, ein Charakteristikum des Ausdrucks, das der Maler der Niobe abgesehen zu haben scheint." (M. v. Boehn, G. Reni S. 104). Man vergleiche Renis Mater Dolorosa im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin (Abb. bei Boehn Nr. 59). Die Ähnlichkeit ist beachtenswert; sogar die kleine Ausbuchtung des Kopftuches gerade über der Stirne findet sich und glaubt man nicht sogar den tränenfeuchten Blick des Gemäldes in der Plastik wieder zu erkennen?

die nackten Füße. Dagegen erscheinen die verschlungenen Hände etwas plump und gar nicht glücklich gebildet. In dieser Weise, daß nämlich die Knöchel eine einzige Linie bilden, kann man die Finger nur gezwungen halten und man tut dies doch am wenigsten in Schmerz und Aufregung. Theiler hat sonst immer gerade die Hände sehr fein und zierlich gearbeitet; ich vermute deshalb, daß diese Hände erst in einer schlechten Erneuerung so angesetzt wurden[1]). Maria gegenüber steht Johannes, welcher im Kontrapost das linke Bein vorgestellt hat. Die rechte Hand hält er beteuernd an die Brust, mit der linken macht er eine sprechende Gebärde. Die Bewegung und der Aufblick des fein geschnittenen Gesichtes zum Kreuz lassen vermuten, daß Christus zu ihm eben die Worte gesprochen: „Sohn, sieh Deine Mutter!“. Diese Figur ist aber nicht so gut gelungen wie die Maria. Das Gewand ist auf der rechten Seite zu unruhig, über dem linken Bein bildet es eine unschöne, eintönig rundliche Fläche. Die Handbewegungen, in denen altherkömmliche barocke Gesten nachwirken, wirken noch etwas theatralisch. Immerhin fügt sich die Gestalt gut in die Gesamtgruppe ein. Hingewiesen sei noch auf das am Hals etwas offenstehende Gewand, eine Eigentümlichkeit, die uns später nochmals begegnen wird. Unmittelbar über dem Kreuz schweben in Wolken drei geflügelte, sehr liebliche Engelsköpfchen, die lebhaft an die Kirchehrenbacher Putten erinnern. Darüber aber ist der Vorhang zurückgeschlagen vor der Reliefdarstellung des Abendmahls,

1) Zumal die Hände schon von Theiler eigens angesetzt sind (in den etwas ausgehöhlten Vorderarm eingeschoben.)

das ja „die immerwährende unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers“ bedeutet; und so ist der tiefste und beste Zusammenhang der beiden Darstellungen gegeben. Das Relief erscheint mir recht gut; es ist ziemlich flach gehalten, immerhin treten die Figuren im Vordergrund wirksam hervor, die Gruppierung ist übersichtlich und die Art, wie es in den Giebel hineingesetzt ist, ganz glücklich. So erscheint diese Darstellung geschickter und geschmackvoller als das Sebastianrelief in Ebermannstadt. Es ist nun eine Theilersche Handzeichnung erhalten, welche die Abendmahlszene ganz ähnlich wie dieses Relief darstellt (Abb. 18). Die Umrahmung weist bei der Zeichnung auf beiden Seiten Verschiedenheiten auf, woraus hervorgeht, daß es sich um künstlerische Versuche handelt, doch vertreten die Verschiedenheiten des Rahmens nicht auch zwei verschiedene Stilperioden, wie es Lemperz bei den Altarentwürfen J. P. A. Wagners beobachtet[1]), sondern es handelt sich hier nur um Variationen innerhalb desselben klassizistischen Stiles. Ob die Zeichnung als Studie dem Pretzfelder Altar vorausgeht oder ob es sich bei ihr um eine abgeänderte Skizze für eine Wiederholung[2]) dieses Werkes handelt, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls besteht aber ein sicherer Zusammenhang zwischen dem Relief und der Handzeichnung.

Der linke, sogenannte „Muttergottesaltar“ zeigt, bei

1) a. a. O. S. 36. Bei seinen Altarentwürfen zeigen bisweilen „die beiden Hälften zwei verschiedene Lösungen derselben Aufgabe . . . einen Entwurf in der Sprache des Rokoko mit leichten Bogenführungen und Vermeiden von geraden Linien, den andern mehr in der Form des jetzt aufkommenden neuen Stiles, des „Zopfklassizismus.““

2) So ist z. B. auch die Pretzfelder Kreuzigungsgruppe öfters wiederholt worden.

ganz gleichem architektonischem Aufbau, in der Nische eine Madonna in Strahlenkrone mit dem Kindlein auf dem Arme (Höhe 1,30 m); zu ihrer Linken steht St. Joseph, der die rechte Hand vor die Brust hält und in der linken eine Lilie trägt, ihm gegenüber Katharina mit Rad und Schwert. Darüber schweben wieder einige Engelsköpfchen. Im Giebelfeld ist hier die Anbetung der Hirten dargestellt. Die Madonna haben wir schon mit der Niedermirsberger Figur verglichen. Sie ist ihr gegenüber in der Faltengebung und in der Bewegung des Kindes etwas ruhiger. Das Antlitz zeigt den Ausdruck von ernster Milde und Mütterlichkeit. Joseph gefällt uns in seiner demütigen, gottergebenen Haltung und dem süßlichen Lächeln[1]) weniger, doch hat der Gesichtsausdruck etwas sprechend Lebendiges. Die scharfen Züge zeigen jüdischen Charakter. Eine prächtige jugendliche Frauengestalt ist St. Katharina: trefflich ist Hals, Nacken und Brust modelliert und in malerischem Schwung fällt der Hermelin von ihren Schultern; fein gebildet sind die Hände und namentlich das Haupt in seiner keuschen Schönheit. Auch zu dieser Gestalt ist eine Handzeichnung erhalten (Abb. 18). Ihr gegenüber erscheint die plastische Ausführung, die nur belanglose Änderungen, wie den fehlenden Palmzweig, aufweist, wieder viel natürlicher und gefälliger. Recht glücklich gruppiert ist das

1) Die Darstellungen St. Josephs wirken öfters so. B. Haendcke, (Studien zur Geschichte der spanischen Plastik S. 40) beurteilt ähnlich eine Josephfigur von José Mora, aus der ihm „die religiöse Devotion in ihrer Kehrseite" zu sprechen scheint, als „geziert . . . unwahr, süßlich." Der etwas farblose, duldsame Charakter Josephs, wie er in der Bibel erscheint, mag zu diesen Darstellungen Anlaß gegeben haben.

Relief, die Anbetung der Hirten. Eine sehr schlechte Handzeichnung im Besitz Ditterichs weist zu starke Verschiedenheiten auf, als daß man an einen unmittelbaren Zusammenhang denken könnte[1]). Wahrscheinlich hatte Theiler hier ein Gemälde zum Vorbild — man beachte z. B. die malerische Gruppierung und verfolge, wie die Linie von links gegen das Christuskind zu absteigt! Auch der kniende ältere Hirte und der jüngere, der sich nach rückwärts wendet, scheinen auf ein Gemälde hinzuweisen[2]). Ein innerer Zusammenhang des Reliefs mit den Hauptfiguren, wie beim andern Altar, ist hier hier nicht gegeben.

Daß der St. Wendelin (Höhe etwa 1 m; vgl. Abb. 14) neben dem rechten Seitenaltar von Theiler stammt, wie Jäck schreibt, unterliegt keinem Zweifel; er ist ganz ähnlich dem zu Niedermirsberg und hat als „Bauernheiliger" von jeher gefallen. Aber Jäcks Angaben sind dahin zu vervollständigen, daß auch das Gegenstück des Wendelin, die Maria auf der Weltkugel an der linken Kirchenwand, sicherlich von Theiler geschaffen wurde. Der ganze Stil der Figur[3]), besonders der schlanke Hals, der feine Kopf und die deutliche Gegenüberstellung zu Wendelin beweisen das.

---

1) Sie gehört wohl dem A. F. Ditterich zu und lehnt sich an das Pretzfelder Relief an.

2) Man vergleiche auch das malerisch gestaltete Relief mit den anbetenden Hirten am Hochaltar der Kirche zu Oberndorf B. A. Marktheidenfeld, Unterfranken. (Abb. Kunstdenkmäler d. Königreichs Bayern 3. Bd. 7. Heft.)

3) Vergleiche dazu Maria d. l. Seitenaltars zu Kirchehrenbach und eine ähnliche Darstellung zu Eggolsheim.

Versuchen wir nun, den Vorbildern, Anregungen und Zusammenhängen etwas nachzugehen! Die Kreuzigungsgruppe findet sich schon auf gotischen Schnitzaltären. Ebenso beliebt bleibt diese Darstellung für den Altar im Barock; es sei aus der Umgegend nur der früher entstandene Kreuzaltar zu Gößweinstein genannt[1]). Diesen kannte Theiler sicherlich, denn er weilte wohl öfters in dem nahe bei Ebermannstadt gelegenen Wallfahrtsort. Mit den Nebenaltären der berühmten Gößweinsteiner Kirche zeigen nun die Pretzfelder in der Architektur und auch in der allgemeinen plastischen Ausstattung eine beachtenswerte Ähnlichkeit. Wir haben auch in Gößweinstein einen Kreuz- und einen Marienaltar; die Anordnung der Figuren kehrt fast ebenso wieder in Pretzfeld; der architektonische Aufbau zeigt ähnliche Grundform und auch viele gleiche Züge in den Kapitälen, Gesimsen, Girlanden u. s. w., wobei freilich der Zeitunterschied sich in dem Eindringen klassizistischer Einzelmotive (gebrochene Mäanderkonsolen statt der gerundeten Anschwünge, geradliniger Giebel statt des durchbrochenen Rokokowerks) recht lehrreich bemerkbar macht. Anderseits wurde schon darauf hingewiesen, wieviel barocker Geist noch in den Pretzfelder Altaraufbauten steckt. Theiler hielt sich also beim Entwurf der Altäre in Pretzfeld vielleicht an jene berühmte Wallfahrtskirche oder es mögen Gemeinde und Pfarrer eine Annäherung an die Altäre des benachbarten großen Gotteshauses gewünscht haben. Ein stilisti-

1) Die Herstellung der Gößweinsteiner Nebenaltäre wurde schon 1741 betrieben (Copia Extractus etc. Rep. 149 Bd. 15. Kreisarchiv Bamberg) und sicherlich waren sie schon einige Zeit vor 1763 fertig, wie aus dem Bericht des Pfarrers Vogl hervorgeht. Siehe oben 1. Teil S. 76.

scher Vergleich der Gößweinsteiner Skulpturen mit den Pretzfeldern zeigt allerdings den erheblichen Unterschied zwischen der barocken Darstellung dort und der gemäßigten Auffassung Theilers und muß zugunsten der letzteren ausfallen. Theiler verzichtet auf die äußerlichen Mittel, mit denen dort das Leid ausgedrückt wird[1]), und seine Plastik wirkt viel ruhiger und, trotz ihrer klassizistischen Glätte, innerlicher. Und diese Vorzüge wiegen wieder den etwas kalten und nüchternen Eindruck auf, den die Architektur und die Verzierungen seiner Altäre gegenüber dem lebendigen Schwung der Gößweinsteiner hinterlassen.

Diese Anregungen wären somit mehr äußerlicher Natur. Für die Innigkeit und Beseelung der Skulpturen, für den Geist des Ganzen möchte ich (freilich mit allem Vorbehalt) auf ein anderes etwaiges Vorbild hinweisen, auf die Kreuzigungsgruppe von Justus Glesecker[2]). Daß Theiler dieses ehemals auf dem Choraltar des Bamberger Domes aufgestellte Werk kannte, dürfen wir wohl als sicher annehmen. In seiner Gesellenzeit ist er gewiß nicht achtlos an diesen bedeutsamen Skulpturen vorbeigegangen. Wir können aber auch eine Reihe von beachtenswerten Ähnlichkeiten feststellen ohne den Werken Zwang anzutun. Der Pretzfelder Christus, der sich von den andern Theilerschen Kruzifixen durch seine gedrungenere Gestalt, durch die wagrecht ausgespannten Arme

1) Die Personen unter dem Kreuze weinen sichtbare Tränen, die Gesichter sind sehr schmerzvoll verzogen, Johannes führt ein Tuch an die Augen; aus der Seiten- und Fußwunde Christi rinnt Blut in Form eines Strickes [!] herab.

2) Siehe oben 1. Teil S. 26 und Anhang Nr. 1.

und die gesondert angenagelten Füße unterscheidet, nähert sich eben dadurch dem von Gleseckers. Auch die beiden Johannesdarstellungen gleichen sich in der Haltung des Kopfes, dem Fall der Haare, in der Bewegung der linken Hand, dem vorgestellten Bein doch vielleicht mehr, als es durch die bloße Überlieferung des Typus erklärlich wäre. Recht nahe Verwandtschaft finde ich ferner bei den Darstellungen der Maria (Vgl. Abb. 11). Ich betone weniger die äußere Übereinstimmung, wie das ähnliche Kopf- und Halstuch, den Verlauf der Falten, die nackten Füße, als vielmehr die Verinnerlichung des Schmerzes in Miene und Haltung, den zarten, schlanken Körperbau, die Jungfräulichkeit des ganzen Wesens, welche von dem übertriebenen Pathos und der wild flatternden Gewandung bei Barockdarstellungen derselben Figur so wohltuend abstechen. Aber selbst wenn sich keine greifbare Beeinflussung Theilers festhalten ließe, wäre der Vergleich der beiden Gruppen nicht unfruchtbar; bleibt es doch auffallend genug, daß sich Theilers klassizistisches Werk so nahe mit dem Gleseckers aus der Zeit von 1650 berührt.

Diese Pretzfelder Altäre gehören zu den besten und umfangreichsten Werken Theilers. Sie sind für die Art und Bedeutung seiner Kunst sehr bezeichnend. Hier vereinigt sich großer künstlerischer Ernst der Auffassung und guter Geschmack in Entwurf und Anordnung mit beachtenswerter Technik und fleißiger Ausführung. Versuchen wir nun die Zeit ihrer Entstehung wenigstens annähernd zu bestimmen! Die stilistischen Eigenheiten veranlassen uns, sie zwischen die Mirsberger Madonna und die späteren Arbeiten von Kirchschletten, also zunächst ganz allgemein in die Zeit von 1787 bis 1810, ein-

zuordnen. Die Katharina ferner weist unverkennbar auf die von Kirchehrenbach hin, welche wir dem Theiler zuschrieben. Die Stilwandlung ist aber so bedeutend, daß wir die Pretzfelder Figur jedenfalls erheblich später, also etwa ins Jahr 1795, setzen dürfen. Vergleichen wir ferner den Altaraufbau und den Gesamtcharakter der Figuren in Pretzfeld mit den Theilerschen Altären in Kirchschletten, so erscheinen erstere zweifellos bewegter und letztere weisen viel mehr rein klassizistische Verzierungen auf. Ebenso müssen wir auch ein Altärchen von Theiler in der Kapelle am Weg nach Reuth etwa vom Jahre 1801 aus ähnlichen Gründen später als die Pretzfelder Altäre ansetzen. Diese stilistischen Erwägungen nun stimmen recht gut zu den Zeitangaben der Akten. Im Jahre 1782—83 wurde der Hochaltar gefertigt, der natürlich eher entstand als die Nebenaltäre[1]). Diese können aber auch nicht gar so bald nachher geschaffen sein; denn um 1785 arbeitete, wie wir sahen, noch der Bildhauer des Hochaltars, Moritz, zur Zufriedenheit des Kuratus Gönner am Ölberg und man hätte ihm also wohl auch die Nebenaltäre übertragen. Ferner ist im Pretzfelder Archiv ein einzelnes Blatt[2]) enthalten mit dem Hinweis auf einen „Bericht des Definitors und Pfarrers, daß das Gotteshaus die noch vorhandenen alten Altäre entbähren könne“ und sie — nach einem Decretum, Bamberg 27. März 1790 — „dem ohnehin bedürftigen Gotteshaus Enchenreuth unentgeltlich überlasse.“ Mit diesen Altären sind zweifellos die „3 alten schlecht gearbeiteten Altärchen“ gemeint, die nach

1) Schon aus praktischen Gründen. Vgl. oben 2. Teil S. 105 Anm. 2.

2) Bezeichnet „Nr. 34“.

der Chronik[1]) i. J. 1761 konsekriert wurden. Im März 1790 müssen darum schon die neuen Seitenaltäre fertig gewesen sein; wir haben somit auch einen Zeitpunkt, vor welchem sie entstanden und dürfen sie in die Zeit von 1785—1790 setzen.

Auffallend erscheint es, daß i. J. 1811—12 die Nebenaltäre gefaßt wurden[2]). Daß sie etwa 22 Jahre ohne Fassung gestanden, ist nicht anzunehmen, umsoweniger, als Theiler seine Werke selbst bemalte. Es handelt sich hier also schon um eine Erneuerung und der Grund ist wohl gegeben in der Bestimmung des Akkords, daß der Muttergottesaltar „passend zum Choraltar" marmoriert, die Figuren, Engelsköpfe und Urnen weiß gefaßt und vergoldet werden sollten. Es war also eine Anpassung an den bekannten Zeitgeschmack, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts diese eintönige Fassung mit Weiß und Vergoldung der Gewandsäume bevorzugte[3]). Die Kosten scheinen wenig Bedenken gemacht zu haben, da „das meiste durch wohltätige Beiträge der Pfarrgemeinde und hauptsächlich des Herrn Grafen Joseph von Seinsheim in Sünching"[4]) geleistet wurde.

---

1) S. 120.

2) Chronik S. 130 u. Beilage dazu Nr. 38.

3) Wie zahlreiche Rechnungen beweisen, war diese Art auch in der Forchheimer Gegend damals recht verbreitet; die jetzige gute Fassung in bunten Farben stammt von der Bamberger Firma Mayer a. d. J. 1884.

4) Siehe oben 2. Teil S. 37.

Das Kreuz in Kirchehrenbach.

Jäck[1]) weist dem Theiler neben den Seitenaltären in Kirchehrenbach noch „einen Bartholomäus und ein Kruzifix im nämlichen Dorfe“ zu und Ditterich[2]) spricht von seinen „schönen Kruzifixbildern, z. B. in Kirchehrenbach bei dem Steg“. Wir haben die Nebenaltäre nur als Theilersche Gesellenarbeiten anzusehen. Dagegen sind jene beiden Skulpturen sicherlich erst von Ebermannstadt aus als selbständige Werke unseres Meisters entstanden. Es handelte sich da um Bildwerke, wie sie die Bauern vor ihrem Haus oder in Mauernischen aufstellen und dazu gaben sie natürlich in der Regel nur einem benachbarten Bildschnitzer den Auftrag. Die Bartholomäusfigur ist verschwunden, der Kruzifixus jedoch steht noch neben dem Steg. Der nicht ganz lebensgroße, ziemlich kräftig gebaute Körper ist ruhig gehalten und hängt an einem reich verzierten Stamm. Das Lendentuch ist hier bauschiger als sonst, läßt den rechten Oberschenkel nur wenig frei und erinnert, wie der ganze Kruzifixus, an das Kreuzbild vom Pretzfelder Altar. Deshalb sei die Beschreibung des Kirchehrenbacher Werkes, für dessen Entstehungszeit jegliche Anhaltspunkte fehlen, an dieser Stelle eingeschoben. Etwas wesentlich Neues bedeutet diese Skulptur nicht. Hervorgehoben sei nur, wie sich das wacker gearbeitete religiöse Bildnis an dem liebevoll und reich verzierten Stamme so gut in das Dorfbild mit seinen stattlichen Fachwerkhäusern einfügt und die Vorliebe der Bevölkerung für bildnerischen Schmuck bezeugt.

1) Pantheon 1844, S. 137.

2) Tagblatt der Stadt Bamberg 1856.

Die Pietà in der Kirche zu Strullendorf.

Zeitlich darf hier vielleicht noch ein einzelnes kleineres Werk eingereiht und eigens gewürdigt werden, ein Vesperbild in der Kirche zu Strullendorf bei Bamberg. Die Gruppe ist eine in den Maßen etwas größere Wiederholung (Höhe 65 cm) der Pietà von Niedermirsberg. Die Übereinstimmung beider Skulpturen ist so vollkommen, daß die Urheberschaft des gleichen Künstlers mit Sicherheit daraus hervorgeht. Der nackte Körper Christi ist wieder vortrefflich durchgebildet; dazu ist aber hier — im Gegensatz zur Mirsberger Figur — auch der Ausdruck des Schmerzes im Antlitz Marias in edelster Weise gelungen. Zu der feinen Gesamtwirkung dieser Gruppe trägt sehr viel auch die gute Fassung bei, die ich noch als die ursprüngliche von der Hand Theilers ansehe. Es sind dieselben zarten und doch lebhaften Töne wie bei der Ebermannstadter Madonna und dem Sebastianrelief. Die Farbe des entseelten Angesichts Christi ist sehr naturgetreu, der bleiche Körper an den Gelenken rötlich angelaufen. Maria hat blaue Augen und dunkelblonde Haare. Ihr Gewand ist rot und golden, das Futter grün. Die Übergänge der Farbentöne sind sehr zart, die Vergoldung ist etwas rissig, aber anscheinend von vorzüglichem Material. Diese feine, sorgfältige Bemalung entspricht auch ganz dem Charakter von Theilers Schnitzerei. Die Entstehungszeit des Werkes ist erhebliche Zeit nach 1796 anzusetzen, denn in diesem Jahr wurde von den Franzosen das ganze Dorf samt Pfarrhaus und Kirche verbrannt; letztere baute man erst i. J. 1805 wieder auf[1]).

1) Vgl. W. Götz, Geogr.-histor. Handbuch v. Bayern II. S. 88.

Das Altärchen in der Kapelle am Weg nach Reuth.

Nicht weit außerhalb Forchheims, am Wege nach Reuth, stand bis zum Jahre 1916 eine kleine Kapelle. Sie ragte ein wenig in die Straße hinein, störte den wachsenden Verkehr und wurde deshalb an die Bergstraße versetzt. Das Altärchen darin stammt nach Jäcks Angaben[1]) von Theiler. Der Aufbau ist einfach: Zwei dorisierende, flache Pilaster, deren Kapitäle mit Pfeifen verziert und mit klassizistischen Vasen gekrönt sind, umschließen zusammen mit einem Rundbogen, aus dem ein geschnitzter Vorhang niederfällt, eine Art Schrein. In diesem ist eine Marienkrönung dargestellt. Gott Vater, ein Greis mit wallendem Bart und Haupthaar, das von einer durch vier Spangen gebildeten Krone bedeckt ist, hält auf dem rechten Knie die Weltkugel und berührt mit der Linken die Krone auf dem Haupte Marias. Der Sohn, im Mannesalter, mit kurzem Barte, hält in der Linken ein eigenartiges Zepter[2]) und setzt mit der Rechten die Krone auf das von langem Haar umwallte Haupt Marias, die kniend mit gefalteten Händen diese hohe Würde empfängt. Die drei Personen sitzen und knien auf Wolken (Höhe des Vaters und Sohnes 70 cm,

1) Pantheon 1844, S. 137.

2) Für den eigenartig durchbrochenen Kopf dieses Zepters finde ich keine Erklärung. Er kommt in dieser Form öfter in der Gegend vor, z. B. bei der Dreifaltigkeit in den Kapellen zu Buttenheim und außerhalb Ebermannstadts gegen Drügendorf sowie auf einigen Reliefs der Marienkrönung zu Gößweinstein. Vielleicht ist es eine schließlich unverstandene Umbildung aus dem gotischen Zepter, worauf allenfalls noch der Knopf oben an der Spitze hinweisen könnte. Vgl. ein Zepter bei Zeitblom (St. Valentin-Legende; Augsburg).

der Maria 55 cm). Über dieser Gruppe schwebt in einem Strahlenkranz der heilige Geist als Taube. Am unteren Gesims des Schreines sieht man zwei geflügelte Engelsköpfchen; darunter steht in einer nüchternen, von mageren Palmen und Akanthus gebildeten Kartusche ein Bibelspruch. Seitwärts außen, zu Füßen der Dreifaltigkeit, knien auf Postamenten, die mit Voluten und Pfeifenstäben verziert sind, zwei Engel, von denen der linke anbetet, der rechte auf den Krönungsvorgang hindeutet. Der ganze Altar ist etwa 2,50 m hoch und 1,50 m breit.

Die Arbeit mutet steif und handwerksmäßig trocken an. Der Faltenwurf und die Wolken wirken trotzdem unruhig. Die klassizistischen Formen drängen sich hier recht nüchtern und äußerlich vor. Den Figuren fehlt Leben und Bewegung. Die Art, wie sie die Attribute halten und wie sie blicken und sich bewegen, hat etwas Altertümliches und Erstarrtes. Ich möchte sagen: im Typischen, in der Bewegung und Gruppierung zeigt sich hier ein bemerkenswerter Rest von Gotik. Zum Vergleich sei etwa hingewiesen auf eine Marienkrönung aus dem 15. Jahrhundert im Germanischen Museum zu Nürnberg[1]). Auch hier blickt Maria gerade aus, hat die Hände gefaltet und die beiden ähnlich dargestellten göttlichen Personen berühren leicht ihre Krone. Man kann ferner, ohne gewaltsam zu verfahren, auf unsere Gruppe das Urteil W. Bodes[2]) über die Marienkrönung des M. Pacher in Gries anwenden, die in der „Auffassung und Anordnung noch

1) Raum 33; Katal. Nr. 269.

2) Geschichte der deutschen Plastik S. 197.

ganz ähnlich wie in den gleichen fränkischen Darstellungen“ erscheint und bei der „die feierlich thronenden Gestalten von Gottvater und Christus noch nicht in wirklich inneren Zusammenhang mit der Maria gebracht sind.“ Wie teilnahmslos verhält sich auch bei unserer Gruppe Gottvater in der Richtung seines Blickes, in der so äußerlichen Bewegung der linken Hand zu dem ganzen Vorgang! Ich zähle das Werk nicht zu den bessern Leistungen Theilers, doch kann man dem Ganzen eine gewisse Feierlichkeit der Gesamtwirkung und besonders der Maria Hoheit im Blick und in der Haltung nicht absprechen. Leicht und fein gearbeitet sind wieder die Hände.

Das Altärchen entstand höchstwahrscheinlich erst ums Jahr 1800, also merklich später als der Tabernakel von Niedermirsberg, den wir gegen Ende der 80er Jahre des 18. Jahrh. ansetzten. Die Engel an beiden Werken zeigen nun so viel Ähnlichkeit, daß sie ungeachtet der bis zu einem gewissen Grade typischen Darstellung und der im folgenden betonten Unterschiede noch recht deutlich auf den gleichen Meister schließen lassen. Man achte auf die Kreuzung der Arme, auf das herabgeglittene Gewand, das noch in der Biegung des Ellenbogens gehalten wird, auf die Faltung der Hände sowie auf die Behandlung der Haare! Und doch, welcher Unterschied im Geist und in der Ausführung der Arbeit! Welch lebendig runde Glieder, welch gesunde frische Köpfchen, welch lebhaft kräftigen Faltenwurf haben die Mirsberger Engel! Wie steif, schmalbrüstig, fast prärafaelitisch muten uns dagegen die Engel in dem Kapellchen an! Auch in der Kartusche zeigt sich, etwa gegenüber der vom Sockel des Gangolpher Seba-

stian, eine deutliche Ernüchterung. Das Altärchen ist eben geschnitzt zu einer Zeit, wo Theiler bereits älter und im Klassizismus doch etwas erkaltet war. Für diese Vermutung ist es vielleicht eine wesentliche Stütze, daß ich auf einem Kirchenstuhl die Jahreszahl 1801 fand, die allem Anschein nach vom Schreiner selbst eingeschnitten wurde. Es ist doch wahrscheinlich, daß die zwei Kirchenstühle gleichzeitig mit dem Altärchen entstanden sind und dieses also etwa in das Jahr 1801 zu verweisen ist.

Der etwas eigenartige Charakter der Marienkrönung aber findet, wie schon angedeutet, seine Erklärung vielleicht in einer dem Theiler vorschwebenden älteren Darstellung dieses Vorgangs. Ich vermute, daß der Künstler sich an das berühmte, in der ganzen Fränkischen Schweiz bekannte Gnadenbild der heiligen Dreifaltigkeit in der Gößweinsteiner Wallfahrtskirche anschloß. Diese aus Lindenholz geschnittene Gruppe wird heute[1]) auf dem dortigen Hochaltar aufbewahrt. Wir finden da die Personen in ähnlicher Weise angeordnet; ebenso gleichen sich die Kronen und auch das Zepter des Sohnes; hier wie dort finden sich ferner die zurückgeschlagene rechte Mantelfalte beim Vater und eine deutliche Ähnlichkeit in Blick und Haltung, Haar und Gewandung der Maria.

1) Es war früher in der Kapelle bei Geiselhöhe unweit Gößweinstein. Die Bezeichnung „uralt" bei K. Brückner (Geschichte der Burg, Wallfahrt, Pfarrei und Marktgemeinde Gößweinstein; Ebermannstadt 1906, S. 18), dem ich diese Angabe entnehme, beweist zunächst recht wenig; ich halte das Bildwerk noch für gotisch bis auf die barocken Kronen. Eine genaue Untersuchung des sehr hoch oben stehenden Bildes war nicht möglich.

Die Darstellung der Dreifaltigkeit in dieser Art ist ungemein häufig in Göß weinstein und seiner Umgebung.

Ein gutes Bindeglied zwischen der Göß weinsteiner Dreifaltigkeit und der Gruppe in der Reuther Kapelle, das meine Annahme stützen kann, bildet der Schrein mit der Dreifaltigkeit an der Moggaster Linde.

Von den zahlreichen Wegkreuzen, Nischenstatuen und Bildstöcken, die unser Meister geschaffen hat, sind natürlich bereits viele verwittert und verschollen. Ein kleines Bildwerk Theilers, das demselben Schicksal entgegengeht, findet sich an dem Stamm der sogenannten „Moggaster Linde", die weithin, besonders den Wallfahrern nach dem nur eine Stunde entfernten Göß weinstein, bekannt ist. Ein von einem Drahtgitter umschlossenes Kästchen mit geschweiftem Giebel birgt die aus Holz geschnitzte Darstellung der Dreifaltigkeit. Die Figuren (Vater und Sohn etwa 35 cm hoch), zeigen noch deutliche Spuren von alter Bemalung und Vergoldung und beweisen, trotzdem sie schon etwas verwittert sind, heute noch, daß sie von der Hand eines gewandten Bildhauers stammen. Die Gruppe stimmt bis auf die etwas verschiedenen Maße vollständig mit der Dreifaltigkeit in der Reuther Kapelle überein. Zu dieser stilkritischen Erwägung stimmt sehr gut die Angabe, die mir der alte Bildschnitzer und Renovator Scheller von Burk bei Forchheim machte: Er habe von seinem Großvater, der über Theiler und seine Werke aus persönlicher Bekanntschaft vieles wußte, bei Wallfahrten nach Göß weinstein manchmal gehört, Theiler habe auch „etwas bei der Moggaster Linde" geschnitzt. An dem geschützten Orte (der Schrein war früher mit Glas verschlossen) konnte sich das Bild-

werk noch verhältnismäßig gut erhalten. Jetzt aber ist es gefährdet und verdiente jedenfalls vor weiterem Verfall gesichert und erneuert zu werden.

Die Werke in Schönfeld.

Auf ein umfangreiches Werk Theilers zu Schönfeld bei Hollfeld machte mich mein Freund Karl Sitzmann aufmerksam, dessen Mitteilungen und Photographien der folgenden Würdigung zu Grunde liegen. Es ist ein Kreuzaltar der dortigen Kirche nebst den Figuren St. Wendelins und Florians.

Ein nüchterner Rahmenaufbau mit spärlichem dünnem Muschelwerk umschließt die Kreuzigungsgruppe. Der kräftig gehaltene, jedoch nicht eben schlecht gearbeitete Kruzifixus stammt allerdings nicht von Theiler und gehört vielleicht noch ins 17. Jahrhundert. Dagegen erweisen sich auf den ersten Blick Maria und Johannes (Höhe 1,50 m) als deutliche Wiederholungen der gleichartigen Figuren zu Pretzfeld, die mit einigen gesicherten späteren Darstellungen in eine Reihe gehören, während eine zweifellos auch von Theiler stammende Magdalena (Höhe 1,15 m) sich nur bei dieser Schönfelder Kreuzigungsgruppe findet. Sie hebt mit leidenschaftlicher Gebärde die Arme am Kreuzesstamm empor und blickt hinauf zum Heiland. Theiler schuf sicherlich auch die beiden Engelchen mit den Marterwerkzeugen zu Seiten des Kreuzes, während die ziemlich plumpen, durch schlechten Anstrich noch beeinträchtigten Engel unten am Altar nichts mit ihm zu tun haben. Klassizistisch-steife Verzierungen an den Sockeln der Gruppe kontrastieren merkwürdig mit der übertriebenen, echt barocken Be-

wegung der Magdalena. An sich sind diese Plastiken den Pretzfeldern wohl gleichwertig; indessen muß es als ein Fehler bezeichnet werden, daß der Bildhauer, ohne den viel höheren Standort in Schönfeld zu berücksichtigen, eine bloße Wiederholung schuf, so daß hier von den Gesichtern der Figuren fast nichts zu erblicken ist. Über die Entstehungszeit gibt eine Notiz im Schönfelder Pfarrarchiv annähernd Auskunft. Im Pfarrbuch findet sich bei Aufzählung der Geistlichen die Bemerkung „13. Delscher Peter Philipp, Pfarrer v. 1805—1809. Er ließ den Kreuzaltar der Kirche auf eigene Rechnung einrichten." Da ein Zusatz noch erzählt, daß er um 10 000 Fl. bestohlen wurde, so erscheint es um so glaubhafter, daß der vermögende Mann aus eigenen Mitteln die Skulpturen stiftete und daß er als ein geborener Hollfelder und früherer Pfarrer zu Leutenbach bei Ebermannstadt den ihm zweifellos bekannten heimischen Meister Theiler wählte.

Zeitlich stehen den Figuren unterm Kreuz wohl recht nahe St. Florian und Wendelin zu beiden Seiten des Altars. Ersterer (Höhe bis zur Fahnenspitze 2 m) hat sein Vorbild in der Darstellung desselben Heiligen von Martin Mutschelle zu Kirchehrenbach; ebenso steht er sicherlich in Zusammenhang mit einer Theilerschen Handzeichnung (Abb. 18). Doch erscheint er beiden gegenüber nicht unwesentlich verändert. Er ist mäßig bewegt und blickt etwas teilnahmslos in die Ferne, während Mutschelles Ritter, den rechten Fuß höher und kräftig vorsetzend, sich über das brennende Haus beugt. Bezeichnend für die klassizistische Färbung von Theilers Figur ist es, daß der Überschlag des Gewandes am Knie sowie der über die Stange fallende Bausch der Fahne fehlen. Auch erscheint der

Florian in Schönfeld gegenüber dem von Mutschelle bartlos und jünger; dieser Wandel der Darstellung, den wir auch bei den Wendelinfiguren Theilers feststellen, verdient für diese Zeit des Übergangs vom Rokoko zum Klassizismus wohl Beachtung. Der technischen Ausführung gebührt, wie fast immer bei unserm Meister, Anerkennung, doch im ganzen gefällt uns Mutschelles lebensvoll bewegte Rittergestalt besser. St. Wendelin (Höhe 1,47 m) weicht von den zahlreichen anderen Theilerschen Darstellungen dieses Heiligen ab. Er trägt nicht den für jene so bezeichnenden Hut, hat die Hände zum Gebet gefaltet und kniet leicht auf einem Baumstumpf. Das Gesicht ist derber als bei den anderen, was aber für den Bauernheiligen nicht gerade schlecht wirkt. Zu dieser Figur gehört eine Handzeichnung Theilers (Abb. 18). Die kniende Stellung erscheint in dieser Art etwas gekünstelt.

Sämtliche Plastiken in Schönfeld haben wahrscheinlich noch die ursprüngliche gute Fassung, bei der ein tiefes Karmin sowie Dunkelgrün und Hellbraun vorwiegen.

Kanzel und Altäre zu Kirchschletten.

Das idyllisch hinter waldigen Bergen gelegene Dörflein Kirchschletten, unterhalb Bambergs, ist einer der am weitesten von Theilers Heimat entfernten Orte, wo sich Werke von ihm befinden. Jäck schreibt Theiler die Kanzel in Kirchschletten zu[1]). Aber eine nähere Untersuchung machte es mir zur Gewißheit, daß auch die drei dortigen Altäre sowie einige Einzelfiguren von unserem Meister stammen, daß somit hier

1) Pantheon 1844, S. 137.

sein umfangreichstes Werk steht. Indessen ist nur die Kanzel bedeutend genug, daß wir ihr eine eingehendere Betrachtung widmen, während die anderen Werke künstlerisch nicht so hoch stehen oder uns nichts Neues zu sagen haben.

Unter Theilers Handzeichnungen findet sich ein Blatt (36 × 27 cm) mit dem Entwurf einer Kanzel in Tusche (Abb. 18). Es ist rechts unten signiert: „Friedrich Theiler delineavit [et] fecit in Ebermanstadt 1812“ [1]). Darüber ist ein Maßstab in Abteilungen zu je etwa $1\frac{1}{2}$ cm angegeben, deren jede einen Schuh bedeuten soll. Das gute Papier, die Größe, die sorgfältige Ausführung der Zeichnung und die beigeschriebenen Maße weisen darauf hin, daß es sich hier nicht um ein Studienblatt, sondern um einen bestimmten Entwurf handelt, der jedenfalls den Auftraggebern vorgelegt wurde. In der Kirchschlettener Kanzel haben wir dessen plastische Ausführung vor uns. Die Kanzel (Abb. 15) besteht aus Tonne und Schalldeckel, welche beide mit einer durch Pilaster gegliederten Holzwand verbunden sind. In diese ist auch die Türe eingelassen (Gesamthöhe etwa 5 m). Die Tonne ist gefällig ausgebaucht. Ein wulstartiges Gesims schließt sie nach unten ab, wo sie dann in einen spitzen Kegel endet. Durch geschweifte Pilaster, die sich oben in Voluten einrollen, unten in Konsolen auslaufen, ist sie in drei Teile gegliedert. Auf jenen Konsolen sitzen die vier Evangelisten, welche die Füße auf das wulstartige Gesims stützen. Der Schalldeckel ist mit Lambrequins, Quasten und Akanthusblättern verziert. Auf seinem gewölbten Dach sind voluten-

1) Über die Echtheit der Schrift siehe das Kapitel Handzeichnungen.

artig eingerollte, wenig ansteigende Bügel aufgesetzt, die Spitze wird von der Gestalt des guten Hirten bekrönt. Verhältnisse und Anordnung der Architektur erscheinen recht glücklich; die nach unten und oben sich verjüngende Tonne, die etwas schmälere Rückwand und der wieder breiter ausladende Schalldeckel ergeben ein gefälliges, natürlich bewegtes Linienspiel. Die Gesimse zeigen ziemlich starke Verkröpfung und Ausbuchtung; an Ziergliedern finden sich Akanthus, Rosetten, Lorbeergehänge, Tannenzapfen und spärliche Überreste von Muschelwerk. Die Abweichungen von dem Entwurf sind unwesentlich und zum guten Teil auf den veränderten Augenpunkt und die geringe Fertigkeit unseres Bildhauers im Zeichnen zurückzuführen. Im übrigen fehlen gegenüber der Zeichnung die zwei Putten auf dem Schalldeckel und das Engelchen mit dem Kreuz über der Tonne[1]). Das Kreuz und noch ein Kelch dazu sind nun neben den Gesetzestafeln an der Vorderseite der Tonne angebracht. Die Kartusche am Schalldeckel ist zu einem dreigeteilten mageren Akanthusblatt zusammengeschrumpft; die Embleme sind zu Füßen der Evangelisten unter dem Gesims jedenfalls glücklicher angebracht als in der bündelförmigen Vereinigung, wie sie der Entwurf zeigt. Eine Reihe kleinerer Verzierungen ist weggelassen.

1) Das Kreuz scheint nicht ganz willkürlich an dieser Stelle. „Seitdem in neuerer Zeit das große Kruzifix am Triumphbogen entfernt worden ist [?], glaubte man dieses durch ein kleines Kruzifix an der Kanzelbrüstung ersetzen zu müssen . . . . Vielfach hat man es auf recht unschöne Art vermittels eines abgehauenen [?] Priesterarmes angebracht.“ (Atz, Die christl. Kunst in Wort und Bild S. 290). Theiler hat es viel passender einem Engelchen in die Hand gegeben.

Das Hauptintereſſe beanſpruchen natürlich die Figuren. Der gute Hirte im langen Gewande, mit der Schaufel in der Hand und einem Lamm auf den Schultern, fällt wegen ſeines hohen Standortes weniger in die Augen, iſt aber eine recht gute Geſtalt, die den Schalldeckel wirkungsvoll bekrönt. Die ſitzenden Evangeliſten (80 cm hoch) ſind alle vier in weſentlich derſelben Haltung, nur mit mannigfachen Wendungen des Hauptes und mit verſchiedenem Ausdruck des Angeſichts, bei der Abfaſſung ihrer heiligen Bücher dargeſtellt. Jeder hat die Beine übereinandergeſchlagen und iſt von langen, kräftigen Gewändern umſchloſſen. Wie glücklich und geſchickt ſind ſie nun trotzdem variiert! Lukas und Markus, beide alte Männer mit langen weißen Bärten, ſchreiben mit ruhiger Sicherheit und in klarer Erleuchtung das göttliche Wort nieder. Ihre Mienen verraten kein Schwanken mehr; aus dieſen würdigen Köpfen ſpricht völlige Reife und Abgeklärtheit. Matthäus, im guten Mannesalter, mit kürzerem, geteiltem Bart, hat den lebensvollen, lockigen Kopf leicht zurückgeworfen und den Blick zum Himmel erhoben: die verkörperte Inſpiration; die Hand mit der Feder will er eben zum Schreiben anſetzen. Am beſten jedoch iſt die Darſtellung des Johannes, der das von Locken umwallte jugendliche Haupt in ſinnender Verzückung erhoben hat und der geheimen Offenbarung lauſcht. Angemein natürlich und anmutig iſt auch ſeine Haltung. Man beachte die lebenswahre leichte Neigung des Oberkörpers nach vorne, wie er ſich mit völliger Sammlung aller geiſtigen Kräfte in das Geheimnis des Evangeliums vertieft und in höchſter Spannung den Mund leicht geöffnet hat! Techniſche Meiſterſchaft bekundet dann bei allen Figuren der reiche Faltenwurf der Gewänder.

Wie wuchtig sind die schweren Stoffe von einem Knie zum andern gezogen! Tief herausgeholt sind die Faltentäler und kühn die Unterschneidungen[1]).

Nun ist sicherlich der Entwurf der ganzen Kanzel nicht Theilers alleinige Erfindung. Die Grundform des Aufbaues und die Gestaltung der Evangelisten sind in ähnlicher Weise häufig und großenteils typisch. Höchst wahrscheinlich hat Theiler irgend ein Stich- oder Holzschnittwerk benützt. Im besonderen vermute ich, daß für die Evangelisten Vorbilder aus der Malerei maßgebend waren. Ihre ganze Stellung, namentlich die glückliche, auf die Untersicht berechnete Faltengebung erinnert an Coreggio. Und den Johannes möchte ich fast wieder erkennen in einer Darstellung desselben Heiligen von Dolci; man vergleiche etwa den entblößten Hals und den kleinen Ausschnitt im Gewand an dieser Stelle[2])! Trotz alledem bleibt in der Vertiefung des Ausdrucks, in der sorgfältigen Ausführung und der Einpassung des ganzen Werkes in die kleine Kirche noch genug Verdienst unseres Meisters und wir dürfen diese Evangelistenbildnisse sicherlich zu den besten in Franken aus jener Zeit zählen. Das Pfarrarchiv gibt über die Kanzel keinerlei Aufschluß. Über Theilers Urheberschaft kann indessen, wie wir sahen, kein Zweifel bestehen. Sie wird noch vollends bestätigt durch die Altäre.

Daß Ditterich und Jäck die Altäre nicht als Theilers Werke erwähnen, erscheint auffallend, es beweist aber, wie schon

1) Die Evangelisten haben von jeher das Interesse von kunstverständigen Besuchern der Kirche, insbesondere von Bildhauern, erregt (Mitteil. d. H. Pfarrers Kropfeld in Kirchschletten).

2) Vgl. aber auch oben 2. Teil S. 109.

öfter betont, durchaus nichts gegen dessen Urheberschaft. Auf meine Anregung hin stellte Pfarrer Kropfeld, da das Pfarrarchiv auch über die Altäre keine Anhaltspunkte gab, sonstige Nachforschungen an, die meine Vermutungen gut stützen. So hat sich sein Vorgänger, Pfarrer Walltrapp, der die Erneuerung der Kirche [1]) vornehmen ließ, wiederholt geäußert, daß nach mündlichen Überlieferungen die Kanzel und die Figuren an den Altären aus der Werkstätte eines Ebermannstädter Bildschnitzers, namens Theiler, stammten. Die Altäre zeigen im wesentlichen den gleichen Aufbau wie die in Pretzfeld. Während wir aber dort noch etwas vom Geist des kräftigen Barocks nachfühlen konnten, ist hier nun alles recht klassizistisch und zwar ziemlich kühl und schwächlich. Die Pfeiler sind leichter, die Akanthusblätter noch länger und magerer, die Zierglieder noch nüchterner und äußerlich aufgeklebt. In der flachen Nische des rechten Nebenaltars steht eine kleinere Kreuzigungsgruppe (Höhe der Figuren unter dem Kreuz 58 cm), eine so deutliche Wiederholung der Pretzfelder, daß sie allein Theilers Urheberschaft beweist. Merkwürdig bleibt es dabei, daß die Gewandung bei der zweifellos späteren Gruppe in Kirchschletten bewegter gegeben ist. Indessen sind uns solche Erscheinungen bei Theiler ja nichts Ungewöhnliches. Zu beiden Seiten der Nische stehen Elisabeth und Zacharias (Höhe etwa 1 m), das Giebelfeld zeigt ein Relief „Johannes der Täufer predigend". Diese gesamten Bildnereien sind ja recht wacker gearbeitet, lassen uns aber

1) Kanzel u. Altäre wurden 1879 von der Firma Joh. Mayer in Bamberg erneuert.

doch ziemlich kalt. Auch erscheint es mir hier nicht glücklich, zwei Paare gegenüberstehender Figuren zu geben, die doch nur wenig innere Beziehung zu einander haben. Am besten ist das Antlitz Elisabeths gelungen, auf dem sich ihr vorgeschrittenes Alter gut ausprägt. Das Relief, in der Art der Pretzfelder Giebelfüllungen, wirkt gefällig. Der linke Nebenaltar birgt im Rahmen ein Gemälde, zu beiden Seiten stehen die Figuren St. Georgs, der den Drachen tötet, und St. Sebastians (in derselben Größe wie Elisabeth und Zacharias). Als Relief erscheint hier „Adam und Eva im Paradies". Georg ist etwas oberflächlich gearbeitet. Sebastian gleicht dem von Niedermirsberg, weist aber nahezu überschlanke Glieder auf, seine Haltung ist zu starr und gekünstelt; die Figur ist ein bezeichnendes Beispiel eines schwächlichen klassizistischen Formalismus. Der Hochaltar hat kräftigeren Aufbau, namentlich stärkere Säulen. Die Hauptfiguren sind die Bistumsheiligen Heinrich und Kunigunda in der typischen Darstellung des ausklingenden Barocks, von der nur Heinrich etwas abweicht. Er ist hier als Feldherr dargestellt, mit dem Helm auf dem Haupte und dem Kommandostab in der Rechten; die Linke hält das Zepter. Das Angesicht ist fein und edel geschnitten. Kunigunda steht im Hermelinmantel; in ihren anmutigen Zügen spielt ein etwas süßliches Lächeln. Die Vorbilder vom Kirchehrenbacher Hochaltar sind nicht zu verkennen. Der Tabernakel ist ganz ähnlich dem von Niedermirsberg. Beachtung verdienen auch hier besonders die zwei prächtigen anbetenden Engel und die schönen Putten.

Die Nebenaltäre haben je einen tabernakelähnlichen, verschließbaren Aufsatz. In dem einen wird während der

Karwoche „das heilige Grab“ dargestellt. Der Heiland (62 cm lang) zeigt die größte Übereinstimmung mit der entsprechenden Figur der Ebermannstadter Pfarrkirche. Ergreifend ist auch hier der Ausdruck des entseelten Antlitzes. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Figur des auferstandenen Heilands (67 cm hoch), doch erscheint mir hier der Kopf nicht so gut und die Brust etwas zu schmal. Beide Figuren haben auch noch die gleiche (alte) Fassung wie die Ebermannstadter[1]). Daß diese sämtlichen plastischen Arbeiten von Theiler stammen, kann also keinem Zweifel mehr unterliegen.

Die Schreinerarbeiten an den Altären weisen auf die Werkstätte der Pretzfelder hin, obwohl es auch möglich ist, daß sie nach Theilers Entwürfen von einem andern Schreiner gefertigt wurden. Dabei zeigen sie zweifellos den klassizistischen Stil viel ausgeprägter als die Pretzfelder und sind also von diesem Gesichtspunkt aus zeitlich nach jenen anzusetzen. Übrigens läßt sich sogar eine genauere Zeitbestimmung für die Altäre geben. Im Pfarrarchiv fehlen die Rechnungen von 1805 an für einige Jahrzehnte; das ist aber gerade die Zeit, in welcher höchst wahrscheinlich Kanzel und Altäre entstanden. Anderseits ist in den Rechnungen von 1715 bis 1805 keine Angabe über sie enthalten. Daraus geht hervor, daß sie sicher nicht vor 1805 entstanden. Ferner

1) Daß sich gerade bei den Darstellungen des im Grabe liegenden und des auferstehenden Heilands die alte Fassung erhielt, ist sehr begreiflich, weil diese Figuren nur wenige Tage im Jahr gebraucht werden und die übrige Zeit wohl verwahrt im Pfarrhaus oder in der Sakristei liegen.

findet sich im Diözesanarchiv Bamberg[1]) ein Bericht des Pfarrers Baumgärtner vom 9. Juli 1793 mit der Notiz, daß „ein Seitenaltar neben der Kanzel eine neue hölzerne Fußbekleidung nötig“ habe. Daraus dürfen wir schließen, daß damals noch die alten Altäre vorhanden waren; denn die neuen, die doch auf keinen Fall lange vor diesem Zeitpunkt entstanden sein könnten, hätten nicht so bald schon wieder einer derartigen Erneuerung bedurft. Die jetzigen Altäre zeigen ein ganz einheitliches Stilgepräge, sind also in ihrem ganzen Aufbau neu angefertigt worden. Diese beiden Zeitangaben, das ausgesprochen klassizistische Gepräge und der Entwurf der Kanzel im Jahre 1812 lassen somit schließen, daß die Altäre um dieselbe Zeit, der Hochaltar[2]), vielleicht ein oder zwei Jahre vor 1812 entstanden.

St. Wendelin und St. Notburga in Drosendorf.

Das durch seinen gotischen Chor und einige jüngst gut erneuerte spät-mittelalterliche Skulpturen beachtenswerte Kirchlein von Drosendorf bei Ebermannstadt birgt auch einige Figuren unseres Meisters Theiler. Urkundliche und literarische Anhaltspunkte fehlen zwar, indessen ergibt sich ihre Herkunft zur Genüge aus stilkritischen Erwägungen und der mündlichen Überlieferung[3]).

Als verkleinerte Wiederholungen der gleichen Heiligenstatuen in den Gotteshäusern von Kirchehrenbach und Pretzfeld

1) Akt Kirchschletten.

2) Da er (in kathol. Kirchen) wichtiger ist als die Kanzel.

3) Schreiner Linsner in Drosendorf und Bildschnitzer Nagengast in Drügendorf bestätigten meine Schlüsse.

erscheinen St. Katharina und Barbara an den Drosendorfer Nebenaltären. Sie sind jedoch in der Ausführung recht mittelmäßig und sollen nur der Vollständigkeit halber erwähnt sein. Dagegen fesseln unsere ganze Aufmerksamkeit die „Bauernheiligen" St. Wendelin und Notburga, zwei der eigensten und liebenswürdigsten Schöpfungen Theilers (Abb. 16 u. 17). Ihre jetzige Aufstellung (Wendelin an der linken Leibung des Apsisbogens, Notburga an der linken Wand des Schiffes) und ihre Zusammenordnung mit einem plump geschnitzten St. Sebastian bezw. einem erheblich älteren St. Laurentius ist nicht mehr die ursprüngliche[1]). Zweifellos waren sie als natürliche Gegenstücke gedacht. Das beweist die gleiche Höhe der Figuren (73 cm), der deutliche Kontrapost und besonders ihre innere Zusammengehörigkeit: Wendelin, dem heiligen Schäfer, dem Patron des Bauern, Beschützer des Viehs, mit der Schaufel im Arm und dem neben ihm gelagerten Rind, steht gegenüber Notburga, die Schutzheilige der weiblichen Dienstboten mit der Sichel in der Hand, dem Ährenbündel und der Pflugschar zu Füßen; beide verkörpern die Hauptarten der bäuerlichen Arbeit. Wendelin ist ähnlich wie in Niedermirsberg und Pretzfeld dargestellt, doch erscheint er bewegter in der Biegung des Körpers und gefälliger im Umriß des Gewandes; das jugendliche Gesicht ist lebensvoller, die Gestalt nicht so schmächtig wie in Pretzfeld. Die technische Behandlung darf meisterhaft genannt werden; man

1) Mit der Aufstellung der Figuren in der Kirche sind überhaupt viele Veränderungen vorgegangen; siehe Fr. Wachter, Die Pfarrkirche Drosendorf II. Bamberg 1903, S. 15 f.; hier auch Erwähnung der Theilerschen Figuren ohne weitere Angaben.

beachte die Falten der Strümpfe, Hosen und Ärmel, die zierlich gegliederten Hände! Weitaus am anmutigsten und feinsten in der Auffassung und Ausführung aber erscheint der Kopf dieses liebenswürdigen jungen Schäfers, den ich für die beste unter Theilers Wendelindarstellungen und überhaupt für eine vorzügliche Arbeit des ausgehenden Rokokos in Franken halte.

Sein ebenbürtiges Gegenstück bildet St. Notburga, eine frische ländliche Magd. Ein Brusttuch und ein verschnürtes Mieder umschließen knapp den Oberkörper; der etwas tief gegürtete Rock reicht nur wenig über die Knie, die Füße sind bloß; erst über den Knöcheln beginnen die für die ländliche Frauentracht mancher Gegenden so bezeichnenden „Beinsocken", wie sie im Fränkischen oder „Kniehösl", wie sie im Bayerischen heißen. In der an den Gürtel aufgebundenen Schürze liegen einige Brote, an der Seite trägt sie ein Wasserkrüglein — vielleicht Hinweise auf ihre der St. Elisabethlegende sehr ähnliche Mildtätigkeit; übrigens nahmen auch die Schnitterinnen, besonders früher, in dieser Weise Brot und Trank mit auf das Feld. Zu ihren Füßen liegen Weizenähren und eine Pflugschar; in der erhobenen Rechten hält sie die Sichel, die als Sinnbild ländlichen Fleißes und als Anspielung auf ein weiteres Wunder ihrer Legende erscheint. Das sanfte Gesicht mit dem kleinen Mund, das an die Ebermannstadter Madonna erinnert, ist von einem aufgeschlagenen Hütchen bedeckt. Für die künstlerische Wertung dieser Figur gilt das gleiche Urteil wie über den Wendelin; insbesondere sind die verschiedenen Arten des Kleidungsstoffes — die fein gekräuselten Hemdärmel, das weiche Halstuch, das kräftige

Gewebe des Mieders und Rockes — vorzüglich charakterisiert und der frische Wuchs des jugendlichen Körpers ist unter der Gewandung ausgezeichnet, doch unaufdringlich zur Geltung gebracht. Am interessanten bleibt das Kostüm. Theiler hat augenscheinlich versucht, Notburga, „die liebliche Blume Tirols", in der Tracht ihrer bergigen Heimat darzustellen und sich dabei an die zu seiner Zeit in der höheren Fränkischen Schweiz, z. B. in der Gegend von Betzenstein, übliche Mädchenkleidung gehalten. Dort ist das Mieder heute noch in ähnlicher Form üblich, die Beinsocken sind noch allgemein bekannt und das Hütchen wurde genau in dieser Art getragen, nur zuweilen mit etwas größerer Krempe[1]).

Wie glücklich unseren Meister bei Darstellung dieser Heiligen sein natürliches Empfinden und seine öfters betonte Anknüpfung an heimatliche Eigenart leiteten, zeigt am besten der Vergleich mit einer Notburgafigur zu Rott am Inn von dem vorzüglichen Bildhauer des Spätrokokos Fr. Ignaz Günther[2]). Die heilige Magd erscheint hier im reichsten Gewand, mit feinen Spitzensäumen, kostbaren Bordüren und Brokatmieder, wie eine „sentimentale adelige Dame . . . . . Schäferspielen gehuldigt haben mag." Theiler hielt seine Kunst frei von solch immerhin unnatürlichen Einflüssen der Mode; ebensowenig haben andere in seiner Zeit verbreitete künstlerische Erinnerungen, wie z. B. an Bartolozzis aufgeputzte „Schnitterin" ihn beeinflußt. Indes spielen wohl einige allgemeine

1) Freundliche Mitteilungen des Herrn Hauptlehrers Hager in Betzenstein.

2) Siehe Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst hgg. von J. Schlecht; München 1910, S. 16—17.

Rokokoüberlieferungen in der leichten Stilisierung des Hütleins und der graziösen Haltung der Arme mit herein und verleihen seiner schlicht natürlichen Darstellung doch die Anmut und Leichtigkeit jenes Stiles.

Es wäre zu wünschen, daß die beiden reizenden Figuren ebenfalls eine neue, feine Fassung und passende Aufstellung fänden; sie würden in dem hübschen Kirchlein interessante Gegenstücke zu den gotischen Skulpturen von Heinrich und Kunigunda bilden.

Das Marienbild zu Eggolsheim.

In einem Brief an Ditterich, der, wie wir sogleich sehen werden, ums Jahr 1819 anzusetzen ist, schreibt Theiler, er habe zu dieser Zeit „ein Marienbild von $2\frac{1}{2}$ Schuh auf Eggolsheim machen müssen“. Es handelt sich hier um die schöne Marienstatue aus Holz, die jetzt noch an dem Haus Nr. 28, der Brauerei von Josef Knorr, zu sehen ist. Der klassizistisch verzierte Sockel, welcher dem der vermutlichen Theilerfiguren am Triumphbogen des Gotteshauses zu Kirchehrenbach sehr ähnlich ist, trägt die von der Schlange umwundene und von der Mondsichel bekrönte Weltkugel. Darauf steht Maria, „die unbefleckte Empfängnis“. Sie zeigt in ihrem ganzen Ausdruck, in Haltung und Gewandung so deutlich unseres Meisters Eigenart und ihre Verwandtschaft mit den gleichartigen Mariendarstellungen zu Kirchehrenbach und namentlich zu Pretzfeld, daß ihre Herkunft als gesichert gelten kann; zumal da auch die Höhe von etwa 80 cm mit dem angegebenen alten Maß von $2\frac{1}{2}$ Schuh übereinstimmt. Die verwitterte Fassung könnte noch die ursprüngliche sein; eine gute Erneuerung freilich

brächte die feine Figur wieder mehr zur Geltung. Jedenfalls aber verdiente sie bessere Sicherung durch ein Schutzdach oder einen Schrein.

Die kleine Kreuzigungsgruppe in Neuburg a. D.

Das späteste Werkchen Theilers, das sich nachweisen läßt, besitzt Herr von Dietz in Neuburg a. D. Es stammt von seiner Tante, einer Tochter A. Fr. Ditterichs, und ist eine Kreuzigungsgruppe, eine Wiederholung der genannten Darstellungen in kleinerem Maßstabe. Die holzgeschnitzten Figuren sind mit weißlichgrauer Kreide überzogen, die Säume der Gewänder vergoldet. (Höhe der Figuren 33 cm.) Der Sockel ist sehr reich verziert und weist viele klassizistische Schmuckglieder auf (dünne Kartusche, mageren Akanthus, die von den Standkreuzlein her bekannten Voluten, Zahnschnitt u. s. w.). An die Rückseite des Sockels ist mit Blei geschrieben: „Friedrich Theiler, Bildhauer, Ebermannstadt, gemacht im Jahre 1820". Die Schrift rührt von Ditterich her[1]).

Theiler war demnach, als er dieses Werkchen fertigte, schon 72 Jahre alt und dieses vorgeschrittene Alter macht sich anscheinend in der Ausführung der in so kleinen Maßen gehaltenen Arbeit doch bemerkbar. Die Gesichtszüge der Figuren sind etwas plump, namentlich ist die Nase der Maria zu groß. Der Sockel wurde mit kleinlichem Schmuckwerk entschieden überladen. Auf die Fertigung dieser Gruppe beziehen sich einige undatierte Briefe Theilers aus Ditterichs Nachlaß. Im ersten schreibt Theiler an Ditterich „. . . . Warum wollen Sie mir

1) Wie der Vergleich mit dessen Schrift beweist.

einen Vertruß auf Bürd[en] alß wan ich Ihnen gar Kein Crucifix Bild machen [wollte], ... ich habe die zeit ein Marien Bild Von 2½ schuh auf Egolßheim machen müssen und da bin ich alle 8 Tag geblagt worden ..... und noch andere inzwischen fallende Sachen ... ich will es Jetzt anfangen, aber Sie müssen mir ein Maaß wie groß Sie es gern haben mögten so were es mir sehr Lieb[1]) . . . ."

In einem folgenden schreibt er: „Die Trauben habe ich erhalden, da vor ich schuldigen Dank sage. Hier überschick ich das Verlangte Marien Bild weillen Sie etwas daran endern wollen und auch zu gleich Ihnen Ihr Crucifix ich Brauch es Jetzt nicht mehr, das andere ist ferdig biß auf das Postament die 2 neben Figuren seind in der Arbeith ich werte nur so offt Verhindert . . . ."

Und im letzten Brief, der als Datum den 13. Februar trägt, teilt er endlich mit: „Die 2 Figürlein seind Jezt auch ferdig biß auf das Postament, ich sehet es aber gerne wan Sie herauf zu mir gingen wan es gud wetter ist damit ich Ihren gedankken dräse eine zeignung hab ich darzu gemacht ich weiß aber nicht ob es Ihnen gefalet oder nicht . . . ."

Daraus geht also hervor, daß Ditterich bei Theiler ein Kruzifix bestellte; Theiler wollte einen Maßstab haben, weshalb ihm ein anderes Kruzifixlein überschickt wurde, in dessen Größe er zuerst den Christuskörper, dann die zwei Figuren unter dem Kreuze und schließlich das Postament schnitzte. Letzteres wurde wohl hauptsächlich nach Ditterichs „Gedanken" geschaffen und der überladene klassizistische Zierat ist also mit

1) Anakoluth; der Schreiber ist ein 73jähriger Greis!

auf dessen Rechnung zu setzen. Aus der Erwähnung von Trauben geht hervor, daß Theiler die Arbeit im Herbst oder Spätsommer begann; am 13. Februar des folgenden Jahres hatte er die drei Figuren fertig. Da aber Ditterich schon vor Theilers erstem Brief, also wohl noch im Sommer, sich beklagt hatte, daß ihn Theiler solange warten lasse, dürfen wir annehmen, daß sich die ganze Arbeit wohl über ein Jahr hinzog. Freilich hatte Theiler eben noch „andere inzwischen fallende Sachen" zu erledigen. Aber er arbeitete doch schon langsam und mußte oft „geblagt" werden. Hat nun Ditterich mit der Zahl 1820 die Vollendung des Werkes gemeint, so dürfen wir die Anfertigung in das Jahr 1819/20 setzen, andernfalls ein Jahr später, was aber nicht von Belang ist.

Die Gruppe gleicht, wie erwähnt, in allem Wesentlichen den Darstellungen auf den Altären in Pretzfeld, Schönfeld u. s. w. Wenn sie auch im Faltenwurf und in der Behandlung der Hände Marias etwas von jenen Darstellungen abweicht, so liefert sie doch wieder den Beweis, daß Theiler an dem einmal angenommenen Typus festhält und zwar bis ins hohe Alter. Die Herkunft jener Kreuzaltäre aber erfährt durch die gesicherte Zuweisung dieser kleinen Gruppe eine nochmalige Stütze.

Verstreute einzelne Werke.

Ich verzeichne hier noch einige Gruppen von ziemlich gleichartigen Werken Theilers, die mir zwar hinlänglich gesichert erscheinen, für welche jedoch urkundliche und literarische Hinweise, ja meist sogar mündliche Überlieferungen fehlen und die sich weder nach zeitlichen noch örtlichen Gesichtspunkten

bisher gut einreihen ließen. Die Zusammenstellung geschieht also hauptsächlich der Vollständigkeit halber. In eine Gruppe fasse ich zusammen eine Anzahl vom Kruzifixen. Ihre Zuweisung an Theiler gründet sich fast nur auf stilistische Momente. In der Kirche zu Drügendorf hängt ein Kruzifixus (Körperlänge 1,10 m) in der Art des Kreuzes zu Breitenbach an der Straße nach Streitberg. Er ist in seinen überschlanken Verhältnissen sehr bezeichnend für die dort geschilderte Abart der Theilerkreuze. Ein urkundlicher Nachweis ließ sich nicht finden, doch bestätigte Bildschnitzer Nagengast in Drügendorf auf Grund alter Überlieferungen und seiner guten Kenntnisse von Theilerschen Arbeiten meine Zuschreibung dieses Werkes an unseren Meister. Ganz ähnlich ist ein Feldkreuz an der Straße von Forchheim nach Ebermannstadt beim Aufgang nach Reisenberg, ein weiteres außerhalb Eggolsheims gegen Buttenheim zu und eines in Eschlipp an der Straße. Hingegen weisen die im Eggolsheimer Kirchhof und in Buttenheim vor der Brauerei Modschiedler, deren Echtheit ich indes dahingestellt lasse, mehr den kräftigen Typus des Hausener Kreuzes auf. Das von Ditterich und Jäck erwähnte[1]) „Feldkreuz außer Neuses gegen Forchheim" steht nicht mehr an seinem ursprünglichen Orte, sondern wurde, anscheinend schon in zerbrochenem Zustand, von dem Bildschnitzer Nagengast gekauft und diente ihm als „Muster". Es hat die größte Ähnlichkeit mit dem Kruzifix des Vergolders Fuchs in Forchheim und vertritt also ebenfalls den Hausener Typus.

1) Panth. 1844, S. 137 u. Tagblatt der Stadt Bamberg 1856.

Neben Kruzifixen scheint Theiler am häufigsten St. Wendelin, den „Bauernheiligen", geschnitzt zu haben. Wir lernten schon die Statuen in Niedermirsberg, Pretzfeld u. a. kennen. Auf Grund deutlicher stilistischer Übereinstimmung mit diesen und nach einigen anderen Anhaltspunkten konnte ich noch eine Anzahl vereinzelter Wendelfiguren auffinden. Diese in verschiedener Größe und mit nur unbedeutsamen Abänderungen wiederkehrenden Darstellungen (vgl. Abb. 14 u. 16), deren sich gewiß noch die eine oder andere in einem abgelegenen Kirchlein der Fränkischen Schweiz findet, zeigen als äußere Merkmale die Rokoko- bzw. fränkische Bauerntracht, die wir schon oben eingehend schilderten. Die ausgezeichnete Bildung des schlanken Körpers, das fein geschnittene Oval [1]) des jugendlichen Gesichtes, die Lockenbündel der Haare, die leichten, gut gegliederten Hände all dieser Figuren bezeugen einen ganzen Künstler, und da sich das Vorkommen dieser Wendelindarstellungen gerade auf die Fränkische Schweiz beschränkt und sie den gesicherten Werken Theilers deutlich gleichen, so kann nur er als ihr Schöpfer in Betracht kommen. Urkundliche Nachweise für diese vereinzelten Arbeiten zu finden war nicht möglich.

Ich weise demnach unserm Meister zu: Eine Wendelinstatue in der Kirche zu Reuth bei Forchheim. Die Figur (Höhe 90 cm) steht an der rechten Seite des Triumphbogens und ist massiv aus Lindenholz geschnitzt; Gesicht und Glieder

1) Im Gegensatz dazu weisen z. B. die Wendelinstatuen von Theilers Zeitgenossen, dem trefflichen Bamberger Bildhauer J. B. Kamm, eine ausgesprochen rundliche Kopfform auf; vgl. den anmutigen Wendelin in der Kirche zu Drügendorf.

sind sehr fein gebildet, die Fassung in Silber- und Goldüberzug ist wohl noch die ursprüngliche. Am Sockel sehen wir die bezeichnenden klassizistischen Pfeifenstäbchen. Neben dieser Figur Theilers, die wohl zu seinen besten dieser Art gehört, erscheint recht beachtenswert der Wendelin in der Nische des rechten Seitenaltars zu Hochstahl (Höhe etwa 1,25 m). Er hat höchstwahrscheinlich noch die alte, sehr hübsche Fassung von Theilers Hand. Das Antlitz ist zart bemalt, die Wangen sind rot, die Augen blau, die Haare braun. Gewand, Tasche und Hut sind vergoldet, Hose und Schuhe schwarz, die Strümpfe weiß; der Mantel ist grün, die Innenseite des Untergewandes karminrot. Diese Farbenzusammenstellung ist ungemein freudig und sehr geschmackvoll. Die Vergoldung hat sich trotz des beträchtlichen Alters ausgezeichnet erhalten. Ein kleines, nur 70 cm hohes Wendelinfigürlein steht in der Kirche zu Nankendorf an der linken Innenwand. Es hat vielleicht auch noch die alte Fassung, die aber überlackiert ist. Schließlich findet sich noch eine 1 m hohe Darstellung desselben Heiligen in der Kirche zu Waischenfeld, wo auch eine wenig bedeutsame Figur St. Florians steht, die wir ebenfalls Theiler zuweisen können, da sie mit den Darstellungen desselben Heiligen in Kirchehrenbach und Schönfeld sowie mit einer Handzeichnung unseres Meisters (Abb. 18) gut zusammenstimmt.

Zwei Figuren von Theiler, Johannes und Maria unterm Kreuz in der Gottesackerkirche zu Michelfeld bei Auerbach (Oberpfalz), entdeckte wieder mein Freund Sitzmann. Während der Kruzifixus, wie der in Schönfeld, älter ist, gehören die genannten Heiligenstatuen in eine

Reihe mit den gleichartigen Darstellungen in Pretzfeld, Schönfeld, Kirchschletten und Neuburg. Am nächsten stehen sie den Pretzfeldern, mit denen sie auch in der Größe übereinstimmen; der Kontur erscheint ein wenig lebhafter, auch sind die verschlungenen Hände Marias hier sehr fein gearbeitet, was unsere Vermutung über eine Erneuerung bei der Pretzfelder Figur bestätigen dürfte.

Verschollene Arbeiten.

Jäck erwähnt schon 1844 von Theiler „viele an offener Straße verwitterte Figuren"; wir sahen noch manche Werke diesem Schicksal entgegengehen und lernten von anderen nur noch Bruchstücke kennen. Von den urkundlich oder literarisch verbürgten Skulpturen sind indessen nur zwei verschollen; zunächst der von Jäck genannte Bartholomäus im Dorfe Kirchehrenbach. Er wird wohl dem in der Kirche dortselbst recht ähnlich gewesen sein und in der Nische eines Hauses gestanden haben. Dann war auch die von Jäck unter Nr. 4 verzeichnete „heilige Barbara für die ehemalige Karmelitenkirche, jetzt bei St. Jakob", nirgends mehr zu entdecken. Theiler kann diese Figur, wie die Maria in der Gangolpher Nebenkapelle, nur als Geselle bei Mutschelle gefertigt haben. Wir dürfen sie uns wohl ähnlich vorstellen wie die Figur der St. Barbara am linken Nebenaltar zu Kirchehrenbach.

Lebenslauf.

Ich, Konrad Kupfer, katholischer Konfession, bayerischer Staatsangehörigkeit, wurde in Thurn, Bez.-A. Forchheim, am 13. September 1883 geboren als Sohn des Bäckermeisters und Gastwirts Andreas Kupfer und dessen Ehefrau Kunigunda, geb. Keller.

Ich besuchte das Alte Gymnasium zu Bamberg. Nach Ablegung der Reifeprüfung im Jahre 1903 studierte ich zwei Semester am Lyzeum ebenda, fünf weitere an der Universität Erlangen und ein Semester an der Universität München und hörte besonders Vorlesungen über Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte, Deutsche Sprache und Geographie. Im Jahre 1907 legte ich die bayerische Staatsprüfung für den Unterricht in der Deutschen Sprache, der Geschichte und Geographie ab, praktizierte sodann an der Oberrealschule zu München und war seit dem Jahre 1909 Assistent an der Realschule in Neuburg a. D.; seit 1913 bin ich als K. Reallehrer an der Realschule Zweibrücken tätig. Neben den Berufsarbeiten widmete ich mich vorzüglich dem weiteren Studium der Kunstgeschichte.